ARISTOTELES

POETIK

ARISTOTELES

WERKE

IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG

BEGRÜNDET VON

ERNST GRUMACH

FORTGEFÜHRT VON

HELLMUT FLASHAR

HERAUSGEGEBEN VON

CHRISTOF RAPP

BAND 5

POETIK



AKADEMIE VERLAG

ARISTOTELES

POETIK

ÜBERSETZT UND ERLÄUTERT VON

ARBOGAST SCHMITT

2., DURCHGESEHENE UND ERGÄNZTE AUFLAGE



AKADEMIE VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-05-005116-1

www.akademie-verlag.de

Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der Oldenbourg Gruppe.

Herstellung: Christoph Neubarth
Satz: Veit Friemert, Berlin
Druck und Bindung: BoD, Norderstedt

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706

INHALT

Vorwort IX

Vorbemerkung zur Übersetzung XV

ÜBERSETZUNG 1

ERLÄUTERUNGEN 43

EINLEITUNG 45

I. Schwierigkeiten im Zugang zur *Poetik* 45

II. Die geistesgeschichtlichen Bedingungen der ‚Wiederentdeckung' der *Poetik* 53

III. Die Abwendung von Aristoteles in den hellenistischen Schulen und ihre Folgen für das Literaturverständnis 55

IV. Der systematische Ort der Dichtung unter den psychischen Aktivitäten des Menschen bei Aristoteles 71

V. *Theoria*, *Praxis*, *Poiesis* und die Zuordnung der Dichtung zur *Theoria* bei Aristoteles und in den arabischen *Poetik*-Kommentaren. 92

VI. *Mimesis* einer Handlung: konkrete Verwirklichung des allgemeinen Könnens eines Charakters 117

VII. ‚*Mythos*': *Mimesis* einer vollständig ausgeführten Handlung als Inbegriff des Dichterischen 119

VIII. Kurze Zusammenfassung: Die Ableitung der Dichtung aus einer anthropologischen Reflexion auf die Vermögen des Menschen 126

Argumentationsgang und Inhalt der *Poetik* 128
Bemerkungen zum Aufbau und zur Benutzung des Kommentars . . 135

Literaturverzeichnis 139

KOMMENTAR 193

Kapitel 1 195
Kapitel 2 229
Kapitel 3 258
Kapitel 4 268
Kapitel 5 302
Kapitel 6 324
Kapitel 7 361
Kapitel 8 365
Kapitel 9 372
Kapitel 10 426
Kapitel 11 429
Kapitel 12 433
Kapitel 13 435
Kapitel 14 511
Kapitel 15 527
Kapitel 16 540
Kapitel 17 546
Kapitel 18 554
Kapitel 19 581
Kapitel 20 600
Kapitel 21 620
Kapitel 22 640

Kapitel 23 672
Kapitel 24 687
Kapitel 25 700
Kapitel 26 723

ANHANG 743
Sachindex 745
Stellenindex 751
Personenindex 766
Ausführliches Inhaltsverzeichnis 769
Errata 790

Vorwort

Die Aristotelische *Poetik* wurde in einer geschichtlichen Phase ‚wiederentdeckt', die ein ambivalentes, ja gegensätzliches Verhältnis zu Aristoteles und zum Aristotelismus hatte. Das eigentümliche Spannungsfeld, in dem sich die frühe Neuzeit gegenüber Aristoteles bewegte, hat eine mächtige Wirkungsgeschichte, die zum Teil bis heute die Koordinaten auch der *Poetik*-Interpretation vorgibt.

Das allgemeine Bewusstsein der Renaissance, in einer Zeit der ‚Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften' zu leben, führte einerseits zu einem neuen Interesse an den empirischen Seiten der aristotelischen Philosophie und so auch zu einer neuen, begeisterten Auseinandersetzung mit der philosophischen Begründung des Rangs und des Wesens von Literatur und Kunst, die man bei Aristoteles zu finden glaubte.

Andererseits ist diese Hinwendung zu einem neuen, neu verstandenen Aristoteles Ergebnis einer Abwendung von Aristoteles, die viele sogar mit einer heftigen antiaristotelischen Polemik verbanden. Diese Abwendung war gegen den scholastischen Aristotelismus gerichtet. Verbunden mit diesem scholastischen Aristoteles war vor allem die Vorstellung leerer Begriffsdistinktionen und eines abstrakten und zugleich dogmatischen Systemdenkens. So wie das Denken die Welt in eine hierarchische Ordnung von Gattungen und Arten einteilte, so sollte die Welt auch selbst verfasst sein. Obwohl dieses Klischeebild auf die Zeit bis zum hohen Mittelalter überhaupt nicht und auf das späte Mittelalter nur in einigen Zügen zutraf, hat es bedeutende Auswirkungen bis in die Gegenwart.

Für die Rezeption der *Poetik* war eine der ersten Folgen die beinahe völlige Vernachlässigung, ja Missachtung der mittelalterlichen arabischen Kommentare.[1] Diese Kommentare nehmen zum Ausgangspunkt ihrer Interpre-

[1] Ein besonders markantes Zeichen für diesen Wandel des Interesses ist, dass die lateinische Gesamtausgabe des Averroes, die beinahe zeitgleich mit der beginnenden *Poetik*-Kommentierung um die Mitte des 16. Jahrhunderts abgeschlossen war (Venedig 1562), zugleich das Ende der allgemeinen Beschäftigung mit Averroes bedeutete. Dem beginnenden historischen Denken der Renaissance entsprechend waren für Averroes nun die Orientalisten zuständig, aus der aktuellen philosophischen Diskussion verschwand er weitgehend.

tation die systematische Einteilung der aristotelischen Philosophie, wie sie in den antiken, v. a. spätantiken Aristoteleskommentaren erläutert ist, und ordnen die *Poetik* den logischen (d. h. hier: theoretischen) Disziplinen zu, unter denen sie den untersten, der Anschauung nächstliegenden Rang einnehme.

Diese Einordnung war für die Interpreten der Renaissance ein Beispiel für eine weltfremde, rationalistische Systematik, die sich zur Beglaubigung nur auf Autoritäten (Aristoteles und Kirche) statt auf Erfahrung stützte. Die Ordnung (und Schönheit) der Welt musste in ihr selbst gesucht werden. Genau diese Aufgabenstellung aber schien der ‚wahre', nicht scholastische Aristoteles selbst verfolgt zu haben. Die *Poetik* war ein wichtiges Dokument für die ‚Entdeckung' dieses neuen Aristoteles. Denn die Leistung der Dichtung schien Aristoteles in der *Poetik* darin gesehen zu haben, dass sie sich anders als die Geschichtsschreibung nicht auf Einzelaspekte der Wirklichkeit mit ihren vielen Kontingenzen bezog, sondern sich dem Allgemeinen, Wahrscheinlichen und Notwendigen zuwendete, also der Ordnung, den Regelmäßigkeiten, der Proportion und Harmonie und dadurch der Schönheit der erfahrbaren Welt. Wenn die Dichtung zur Erfüllung dieser Aufgabe fähig war, dann gehörte sie nicht zu einer untergeordneten Klasse von Wissenschaften und Künsten, sondern musste als die höchste, umfassendste Form der Welterfahrung bewertet werden. Der Dichter, der die erfahrbaren Einzeldinge der Welt auf ihre innere Begründetheit in der allgemeinen Ordnung der Dinge durchschauen und der aus ihr heraus eine eigene Welt rekonstruieren und darstellen konnte, war ein zweiter Schöpfergott.

Der Aufstieg und Fall der aristotelischen ‚Regelpoesie' in der Neuzeit hängt von den unterschiedlichen Antworten auf die Frage ab, ob und wie der Dichtung diese Neuschöpfung einer fiktiven, aber aus den inneren Gründen der Natur oder Wirklichkeit geschaffenen Welt – und das heißt ‚Nachahmung der Natur' – überhaupt gelingen kann.

Die Stoßrichtung der früh einsetzenden Kritik an dieser ‚Nachahmungspoetik' hatte eine subjektive und eine objektive Seite. Aus der Perspektive des erfahrenden Subjekts musste es fraglich erscheinen – diese Fraglichkeit wurde in der geschichtlichen Entwicklung zunehmend betont – ob eine Erfahrung der Welt aus ihren inneren, alles umfassenden Gründen mit den Mitteln einer nachrechnenden Rationalität überhaupt möglich war oder ob diese Leistung nicht allein vom Genie, und das heißt: von Intuition, Leidenschaft, Urteilskraft, Gefühl, Anschauung, vollbracht werden konnte. Die objektive Möglichkeit einer ‚Nachahmung der ‚Natur' schien gebunden an die Überzeugung, dass die Welt ‚nach Zahl, Maß und Gewicht' durchgängig geordnet war.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war der Zeitpunkt erreicht, an dem die subjektive wie die objektive Voraussetzung dieser ‚aristotelischen' Nachahmungspoesie destruiert und als eine Überschätzung der Ratio und eine Meta-

physizierung der Welt diagnostiziert war: „Mit dem Aufkommen der Geniebewegung hatte der dichtungstheoretische Aristotelismus für immer ausgedient."[2] Auf jeden Fall gehören zur ‚aristotelischen Nachahmungspoesie' seither zwei negative Züge, die für ein nachromantisch-modernes Denken mit einem grundsätzlichen ‚*lack of sympathy*' verbunden sind:[3] die rationalistische, technisch-methodische Erklärung nicht nur der Interpretation, sondern auch der Schöpfung von Kunst und Dichtung und ein dogmatischer Realismus mit seinem Glauben an eine universale Ordnung von Welt und Geschichte.

Bereits diese wenigen Andeutungen über die Geschichte der *Poetik* in der Neuzeit zeigen, wie stark die Interpretation der *Poetik* von den Problemen und Bedingungen, unter denen sie rezipiert wurde, beeinflusst, ja überformt ist. Der Grundgedanke, von dem das Verständnis der Dichtung als ‚Nachahmung der Natur' abhängt, der Gedanke, dass die ganze Welt von Regel, Ordnung, Proportion durchdrungen sei, ist kein mögliches Aristotelisches Konzept, sondern hat seine geschichtliche Herkunft in der antiken Stoa. Für diese ist der dogmatische Glaube an eine universale Ordnung von Welt und Geschichte ebenso wie der Glaube, man könne diese Ordnung rational erfassen, charakteristisch, nicht für Aristoteles.[4]

Eine Interpretation der *Poetik*, die ihre historischen Bedingungen mitzubedenken sucht, steht daher vor einer komplexen Aufgabe. Sie kann sich nicht auf die Geschichte der *Poetik*-Deutungen beschränken, sondern muss zuvor den Wandel der Aristoteles-Deutung in der frühen Neuzeit, den damit verbundenen Bruch mit der mittelalterlichen Scholastik, die Identifizierung der ‚neuentdeckten' Antike mit der Antike des Hellenismus und die Auswirkungen dieser Wandlungsprozesse untersuchen.

Diese Wandlungsprozesse bilden den Boden für die Entstehung eines Modernitätsbewusstseins, das ‚die' Antike und ‚das' antike Denken als seinen unmittelbaren Gegensatz empfindet. Da die ‚Wiederentdeckung' der

[2] S. Fuhrmann 1973, S. 302.

[3] S. Halliwell 1987, S. 69.

[4] Auch wenn die hellenisierende Tendenz der neuzeitlichen Aristoteles-Interpretation Aristoteles selbst als Vertreter einer durchgängigen (‚*eidetischen*') Ordnung der empirischen Welt ausgibt – daran, dass die empirische Welt für ihn von Zufall und Unbestimmtheit durchmischt ist, gibt es keinen philologisch begründbaren Zweifel. Die Bedeutung der Verbindung des ideellen Moments mit unbestimmter Materie betont Aristoteles nicht einmal, sondern viele Male; in der *Poetik* leitet er aus der ‚unbestimmten Pluralität' der Welt nachdrücklich ab, dass sie nicht zum Maß genommen werden kann für eine durchorganisierte Einheit, wie sie Dichtung anstrebe (s. Kommentar zu Kapitel 8 und 23). Der Stoiker Kleanthes spricht in einem berühmten Hymnus Zeus so an: „*erhabenster Gott, ... der du dem Gesetz gemäß alles lenkst, ... dir folgt dieser ganze Kosmos, ... so leitest du den allen gemeinsamen* Logos, *der alle Dinge durchgängig bestimmt*" (v. Arnim, *SVF*, Bd. 1, Nr. 537, V. 1–13). Eine solche Vorstellung von der Erhabenheit der durchgängigen, göttlichen Ordnung der Welt gibt es bei Aristoteles an keiner Stelle.

Poetik mitten in diese Umbruchsphase fällt, sind auch ihre allgemeinen geistesgeschichtlichen Bedingungen für ihre Deutung und Deutungsgeschichte unmittelbar relevant.

Erstaunlicherweise zeigte die Beschäftigung mit der Interpretationsgeschichte der *Poetik*, dass wichtige Vorgänge und Sachdiskussionen, die für diesen ‚Aufbruch in die Moderne' verantwortlich waren, kaum beachtet werden. So ist z. B. gut belegt, dass das Literaturverständnis der frühen Neuzeit längst intensiv von Horaz, Cicero, Seneca, Quintilian beeinflusst war, bevor – erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts – ein neues Interesse auch an der Aristotelischen *Poetik* dazukam. Dass es sich hier aber nicht um eine besondere Rezeptionssituation im Bereich von Dichtung und Rhetorik handelt, sondern um den Teil einer allgemeinen Neurezeption der hellenistisch-römischen Antike als ‚der' Antike, wird weit weniger gründlich verfolgt. Damit bleibt auch ausgeblendet, dass es zwar dem allgemeinen Zeitbewusstsein der Renaissance entsprach, den Bruch mit dem Mittelalter als eine Wiederbelebung ‚der' Antike zu verstehen, dass dieser Bruch aber de facto in einem Wandel des Rezeptionsinteresses bestand. Die Antike des Platonismus und Aristotelismus im Mittelalter, die über 1000 Jahre lang eine bedeutende Kulturbrücke zwischen Orient und Okzident ermöglicht hatte, war für dieses Bewusstsein nicht existent.

Die durch diesen Sachverhalt fast provozierte Frage, wie denn ein neues Interesse an einer zuvor weniger beachteten Phase der Antike Anlass für ein so radikales Bruchbewusstsein hat werden können, muss unter vielen Aspekten als immer noch unbeantwortet gelten. Einen wichtigen Hinweis darauf, dass dafür nicht nur einmalige historische Bedingungen Ursache waren, gibt die Tatsache, dass es um 300 vor Christus schon einmal einen Bruch mit den platonisch-aristotelischen Schulen gegeben hat und dass die damals neu entstehenden Schulen der Skepsis, der Stoa und des Epikureismus für fast 500 Jahre die allgemeinen kulturellen Diskurse der Antike in Griechenland und Rom dominierten, bis im dritten Jahrhundert nach Christus sich erneut eine Wende zurück zu (Neu-)Platonismus und Aristotelismus vollzog, deren Schulen dann ihrerseits für gut 1000 Jahre fast alle Kulturbereiche (und zudem in verschiedenen Regionen, Zeiten, Kulturen) durchdrangen. Natürlich gibt es in allen Phasen auch ein Weiterleben, ein (eingeschränktes) Wissen vom ‚Alten' und eine Vermischung mit ihm, beherrschend aber sind die jeweils neuen Formen.

Da sich das Neuheitsbewusstsein der Renaissance wesentlich auf die Wiederbelebung ‚der' (hellenistischen) Antike stützt, müssen für ein korrektes Urteil über diese Vorgänge auch die sachlichen Unterschiede zwischen den beiden antiken Grundpositionen mitanalysiert werden. Dazu gehört auch, dass die Formen der Vermischung und des wechselseitigen Gebrauchs voneinander verfolgt werden. Auch in der Antike haben sich z. B. die Stoi-

ker nicht ungern auf ihre (partielle) Übereinstimmung mit Platon und Aristoteles berufen, und die moderne Forschung folgt ihnen in diesem Urteil nicht selten, obwohl diese hellenistischen Philosophen eine streng empiristisch-materialistische und nominalistische Lehre vertreten und alle davon abweichenden Positionen des Platonismus und Aristotelismus ausdrücklich als ‚idealistisch' abgelehnt haben.

Eine konsequente und konkret bestimmte Grenzziehung ist bis heute nicht zureichend geleistet, weder für die Antike noch für die Neuzeit. Die Frühneuzeitforschung konzentriert sich vor allem auf nach vorne, in die Moderne weisende Aspekte: auf die ‚Entdeckung' der Subjektivität (an Stelle der ‚Geistseele'), der Individualität (an Stelle der Gemeinschaft), der Geschichtlichkeit, der Hermeneutik, der Neutralität des Staats (der kein allgemeines Gutes mehr zum Ziel hat), auf die Formalisierung der Wissenschaften, die Mechanisierung des Weltbilds, oder auch auf die Emanzipation der Philosophie von der Theologie, der Vorstellungskraft von der Ratio, der Pluralität von der Autorität usw. Sie macht sich auf diese Weise das Auf- und Umbruchsbewusstsein der damaligen Zeitgenossen zu eigen und verstärkt damit sogar noch den Eindruck, alle diese Neuerungen seien etwas zuvor überhaupt nicht Dagewesenes.

Für die Interpretation und auch für die allgemeine Rezeption der *Poetik* ergibt sich der Befund, dass die antischolastische Ausgangssituation mit ihrem (hellenistischen) Preis der (durchgängigen, allgemeinen) Ordnung und Schönheit der Welt als ein grundsätzlich noch aristotelischer Ausgangspunkt angenommen wird. Die weitere Entwicklung wird auch hier vor allem mit Blick auf die Bewegung auf die Moderne hin, d. h. mit Blick auf die zunehmende Subjektivierung und Ästhetisierung der Literatur untersucht. Ein besonders markantes Zeichen für diese Perspektivenverengung ist z. B. die Tatsache, dass es bis heute nicht einmal eine Diskussion über den völlig anderen Ausgangspunkt der arabischen Kommentare gibt, obwohl dieser Ausgangspunkt – eine bestimmte Einordnung der Dichtung und Dichtungstheorie in das Netz der verschiedenen Disziplinen bei Aristoteles – keine Besonderheit dieser ‚mittelalterlichen' Kommentare ist, sondern sich bei allen großen Aristoteles-Kommentatoren der Antike findet.

Der Versuch, die *Poetik* nicht nur im Horizont ihrer neuzeitlichen Rezeptionsbedingungen, sondern auch von der antiken und mittelalterlichen Erklärungstradition her zu verstehen, steht daher vor vielen Schwierigkeiten. Diese Schwierigkeiten sind der Grund, weshalb ich die Arbeit an der Kommentierung der *Poetik* unterbrochen habe. Bevor nicht das in der frühen Neuzeit entstandene antithetische Bewusstsein von ‚antik' und ‚modern' und die Bedeutung dieses Bewusstseins für das Selbstverständnis dieser ‚Moderne' gründlicher geklärt war, konnte auch das Verhältnis der Aristotelischen *Poetik* zu ihrer neuzeitlich-modernen Deutung nicht angemessen beurteilt werden.

In einem gemeinsam mit Schülern und Kollegen durchgeführten Projekt ‚Deutung der Antike und neuzeitliches Selbstverständnis' haben wir diese Aufgabe wenigstens in einigen Grundzügen zu bewältigen versucht.[5] Erst auf der Basis dieser Forschungen, über die ich in der Einleitung das für die *Poetik* Wichtigste mitzuteilen versuche, konnte die Arbeit am Kommentar fortgeführt und vorläufig abgeschlossen werden.

Das Ergebnis erwies sich als überaus aufschlussreich – im positiven und negativen Sinn. Denn das ganze Arsenal an Kritik, die gegen Aristoteles' kleines Buch über die Dichtkunst vorgebracht wurde, stammt fast vollständig aus der unhinterfragten Hinnahme der neuzeitlichen Ausgangssituation der *Poetik*-Rezeption. Aristoteles' eigenes Anliegen, die Bedingungen der ‚Kreation' von Dichtung in der möglichen Ausbildung bestimmter Fähigkeiten, die der Mensch als Mensch (und nicht als Lebewesen überhaupt) hat, zu suchen, macht die *Poetik* als einen Text von hoher Konsistenz lesbar, dessen Einsichten zu einem guten Teil eine große Aktualität (und Subjektivität) haben, die viele der modernen Oppositionen der Literatur- und Kunsttheorie (zwischen Verstand und Genie, Vergnügen und Belehrung, Subjektivität und Objektivität, Realität und Fiktion) auf eine interessante und differenzierte Weise unterlaufen.

Bei einer so großen Arbeit, wie es das Verfassen eines Kommentars zur *Poetik* ist, ist man auf vielerlei Hilfe angewiesen, die man nicht im einzelnen benennen kann. Danken möchte ich besonders herzlich Gyburg Radke, die fast alle Kapitel gründlich gegengelesen hat. Ihre substantielle und anregende Kritik hat zur Vermeidung mancher Fehler beigetragen und viele bessere Fassungen möglich gemacht. Für eine kritische Lektüre danke ich auch Brigitte Kappl, Rainer Thiel, Friedrich Uehlein und Wolfgang Bernard. Bei den komplizierten und langwierigen Problemen der endgültigen Herstellung eines publikationsfähigen Textes und bei der Erstellung der Indices haben mir uneigennützig und selbstlos Martin Fellmann, Michael Krewet und Mathias Michel sehr geholfen. Thomas Busch hat mit einer gründlichen Durchsicht der Übersetzung noch einmal viele treffende Vorschläge beigebracht. Ihnen allen kann ich gar nicht genug danken.

[5] In einer Monographie ‚*Die Moderne und Platon*' habe ich über die wichtigsten Ergebnisse der Projektarbeit zu berichten versucht. Im Literaturverzeichnis findet man auch die übrigen Arbeiten der Projektteilnehmer angeführt. Besonders hinweisen möchte ich auf Gyburg Radke, *Die Theorie der Zahl im Platonismus*, mit dem dort geführten Nachweis, dass Erkenntnistheorie auch im Platonismus und Aristotelismus eine Reflexion des Denkens auf sich selbst bedeutete und nicht eine dogmatische Einteilung der Welt in Gattungen und Arten.

Vorbemerkung zur Übersetzung

Die *Poetik* ist ein in nüchterner Wissenschaftsprosa geschriebener Text, der sich an einen Adressatenkreis richtet, der mit der aristotelischen Begrifflichkeit und Denkweise vertraut war. Aristoteles drückt sich deshalb manchmal elliptisch aus, er lässt selbstverständlich zu ergänzende Teile der Gedankenführung weg. Der leichteren Verständlichkeit wegen habe ich diese ‚Ellipsen' vervollständigt, wo es hilfreich schien. Außerdem ist Aristoteles zwar streng in der Ausarbeitung des gemeinten Sinns, hält eine zu pedantische Wortgenauigkeit aber für verfehlt. Er gebraucht deshalb, wo der Sinn klar ist, häufiger gleiche Ausdrücke in unterschiedlicher Bedeutung. Wo es für das Verständnis wichtig war, habe ich die griechischen Termini in eckigen Klammern dazu gesetzt. Für manche Wörter gibt es in modernen Sprachen kein Äquivalent, manche sind von Aristoteles in einem von ihm selbst systematisch entwickelten Sinn gebraucht (z.B. *‚spoudaíos'*). In diesen Fällen habe ich den von Aristoteles intendierten Sinn ausführlicher, d.h. nicht nur in einem Wort wiederzugeben versucht. In allen anderen Fällen versucht die Übersetzung möglichst auch dem Wortlaut zu folgen. Die Übersetzung und Bedeutung der wichtigsten Begriffe der *Poetik* habe ich in einer kurzen Überschau zusammengestellt.

Bei der Übersetzung habe ich natürlich mehrere Editionen eingesehen, der Referenztext ist aber die Ausgabe von Kassel. Abweichungen von Kassel sind in einer Zusammenstellung benannt.

Im Text der Übersetzung sind die runden Klammern ( ) aus dem griechischen Text der Ausgabe von Kassel übernommen, sie bezeichnen also Abschnitte, von denen Kassel annimmt, dass sie von Aristoteles selbst in Parenthese gesagt sind.

Spitze Klammern ⟨ ⟩ bezeichnen die Einfügungen, mit denen ich verkürzte Ausdrücke bei Aristoteles vervollständigt habe.

Eckige Klammern [ ] geben knappe Wort- oder Sacherklärungen, z.B. den an dieser Stelle anders als sonst gebrauchten griechischen Begriff oder den besonderen deutschen Ausdruck für einen eigentümlich gebrauchten griechischen Begriff.

Verdoppelte spitze Klammern ⟨⟨ ⟩⟩ kennzeichnen eine Konjektur, d.h. eine Einfügung, die etwas ergänzt, was im Text nicht steht, aber stehen müsste.

Doppelte eckige Klammern [[ ]] entsprechen einfachen eckigen Klammern bei Kassel und kennzeichnen erklärende Einfügungen in den Handschriften.

Doppelte Sternchen ** entsprechen dem Gebrauch bei Kassel zur Kennzeichnung einer Lücke im überlieferten Text.

Zentrale Begriffe

- *anagnṓrisis*: Wiedererkennung
- *apangelía*: Bericht, narrative Darstellung
- *diánoia*: Denkweise, Erkenntnishaltung (als Ausdruck eines bestimmten Charakters), Argumentationsweise; allgemein: rationales Vermögen des Menschen; Definition: 1450a6f., auch 50b4f.; 50b11f.
- *dýnamis:* Vermögen, Potenz, Potential, Können
- *éleos*: Mitleid
- *epeisódion*: Szene, Epeisodion, Episode
- *érgon*: Werk, Aufgabe, die etwas erfüllt, Leistung, Funktion
- *éthos*: Charakter (wie er sich vor allem durch wiederholtes Handeln bildet, nicht primär kognitiv)
- *hamartía, hamártēma*: tragische Verfehlung
- *harmonía*: musikalische Gestaltung, Harmonie, geordnete Tonverhältnisse
- *hēdonḗ*: Lust, Gefühl
- *kátharsis*: Reinigung
- *léxis*: gesprochene Sprache, Ausdrucksweise, sprachliche Gestaltung, Stil, Abfassung der Sprechverse; Definition (1450b13f.): Vermittlung von Inhalten durch sprachlichen Ausdruck
- *lógos*: Begriff, Aussage (etwas über etwas), Sprache, Denken
- *melopoiía*: Lieddichtung
- *mímēsis*: Nachahmung fiktiver oder realer Gegenstände in einem Medium (Farbe, Ton, Sprache, ...) auf eine bestimmte Weise: Verschiedenes in Verschiedenem auf verschiedene Weise (1447a17f.); in engerem Sinn: dramatische Darstellung (im Gegensatz zum narrativen Begriff)
- *mýthos*: Definition (1450a4f.): *sýnthesis* (auch *sýstasis*) *tōn pragmátōn*; Handlungskomposition, Komposition einer einheitlichen Handlung, durchorganisierte Handlungseinheit, einheitliche Handlung; Handlungsverlauf; auch: in der Sage überlieferte Geschichte (selten)
- *ópsis*: das Visuelle, äußere Ordnung der Aufführung, Aufführung, Inszenierung
- *páthos*: Gefühl, Leid
- *peripéteia*: Handlungsumschwung
- *phaúlos*: schlecht, gering; in der Ethik: jemand, der seine Anlagen vernachlässigt hat, in der Politik: jemand, der nicht zu selbständiger Wahl befähigt ist
- *phóbos*: Furcht
- *práxis:* Handlung (das, was man zum Erreichen einer Lust oder eines subjektiv Guten tut, kein objektives Machen, keine bloße Ereignisfolge, kein ‚*plot*')
- *spoudaíos*: jemand, der seine Anlagen (oder einzelne Fähigkeiten) vervollkommnet hat; jemand, der Wichtiges ernsthaft verfolgt

Chronologische Übersicht zur Textgeschichte

von Thomas Busch

Antike

Die *Poetik* war zunächst nur für den innerschulischen Gebrauch bestimmt (s. u. S. 47f., s. dort auch zu Abfassungszeit und -ort): sie zählt zu den ‚esoterischen' Schriften, den ausgearbeiteten *lecture-notes* des Aristoteles.[1] Veröffentlicht wird sie im 1. Jh. v. Chr. innerhalb der Gesamtausgabe aristotelischer Lehrschriften durch Andronikos von Rhodos (der auch die Werke Theophrasts herausgibt) in Rom und gehört seither zum *Corpus aristotelicum*.

In der *Rhetorik* bezieht sich Aristoteles zweimal (1372a1f.; 1419b5f.) auf seine Behandlung des Lächerlichen, auch innerhalb der *Poetik* verweist er auf den Teil über die Komödie (1449b21f.). Diogenes Laertios (V, 24) verzeichnet von der *Poetik Buch I, II*; die beiden einzigen bekannten wörtlichen Zitate aus der Antike sind Buch II entnommen: in einem anonymen Lexikon, dem ‚*Antiatticista*', aus dem 2. Jh. und, wohl abhängig von Porphyrios (3. Jh.; s. Janko 1984, S. 63 und S. 172), in Simplikios' *Kategorien*-Kommentar (verfasst nach 538; CAG VIII, S. 36,13–15); anders als Simplikios (ebd., S. 36,26) spricht Ammonios, sein Lehrer in Alexandria, von *den (Büchern)* der *Poetik* (*In De Int.* [CAG IV,5], S. 12,30–13,2; mit Bezug auf 1456b20f.).

Zusammen mit der *Rhetorik* bildet die *Poetik* bei Ammonios den *asyllogistischen* Teil der Aristotelischen *logiké pragmateía* bzw. des *órganon* (*In Anal. pr.* [CAG IV,6], S. 11,18–38), bei seinen Schülern Olympiodor (*In Cat.* [CAG XII,1], S. 8,8–19) und Johannes Philoponos (*In Cat.* [CAG XIII,1], S. 5,11–14) zusammen mit den *Sophistischen Widerlegungen*, der *Topik* und der *Rhetorik* die dritte und letzte Abteilung der *logischen* Schriften bzw. der *autoprósōpa organiká*, bei Philoponos nur mit dem Vorbehalt, ‚*wie einige meinen*'; Simplikios führt die *Poetik* in seiner Einteilung der Aristotelischen Schriften gar nicht auf (*In Cat.* [CAG VIII], S. 4,31f.).

So gibt es auch nur einen vagen Hinweis auf einen spätantiken Kommentar. Im *Fihrist*, der großen Bibliographie al-Nadims (um 980), heißt es zur *Poetik*: *„Es hat sie übersetzt Abu Bishr Matta aus dem Syrischen ins Arabische, und es hat sie (ferner) übersetzt Yahya ibn Adi. Auch wird gesagt, daß über sie eine Untersuchung von Themistius*[2] *existiere; doch wird gesagt [von anderen], daß sie ihm unterschoben sei"* (*Fihrist* 250; zitiert nach Tkatsch 1928, S. 122a). Den syrisch-arabischen Übersetzern lag das zweite Buch bereits nicht mehr vor.

[1] Ausdrücklich den *herausgegebenen* Schriften gegenübergestellt wird die *Poetik* 1454b18; gemeint ist hier wohl der nur in Fragmenten erhaltene Dialog ‚*Über die Dichter*'.

[2] Al-Farabi (s. u.) zählt in den ‚*Canons of Poetry*' Themistios explizit zu seinen Quellen: *„These are the varieties ... of Greek poetry, ... so far as we have read in the discourses attributed to the philosopher Aristotle on the Art of Poetry, to Themistius, and other ancient writers ..."* (S. 276).

Mittelalter

um 900: eng am griechischen Wortlaut orientierte syrische Übersetzung[3] [Syr] der *Poetik* durch Ishaq ibn Hunain[4] (gest. 910/11) an der von seinem Vater, dem nestorianischen Arzt Hunain ibn Ishaq, geleiteten Übersetzer-Akademie am *Haus der Weisheit* in Bagdad (gegr. 830 von al-Mamun) – dem Zentrum der Vermittlung griechischer Wissenschaftskultur an Syrer und Araber. Erhalten – als Zitat im *Buch der Dialoge* des jakobitischen Bischofs und Abts Jacob bar Shakko (gest. 1241) – ist nur die Passage 1449b24–50a9 des 6. Kapitels mit der Definition der Tragödie. Die verlorene griechische Vorlage ist die älteste erschließbare Kopie [Σ] der *Poetik* – sieht man einmal von dem Archetypen [Λ] ab, der oft als gemeinsamer Ausgangspunkt des griechisch-syrisch-arabischen und des griechisch-lateinischen Zweiges der Überlieferung angesetzt wird.

um 932: arabische Übersetzung [Ar] der syrischen Version durch Abu Bishr Matta (gest. 940), bis auf die ausgefallenen Passagen 1460a17–61a7 und 1462b5–19 (durch Verlust des letzten Blatts) vollständig erhalten im *codex Parisinus arab. 2346* (ehemals *882 A*) [P] aus dem 11. Jh. Der Nestorianer Abu Bishr studierte in Bagdad bei Philosophen und Medizinern; ab 932 stand er dort als ‚*der Logiker*' in hohem Ansehen: nach dem *Fihrist* (249; 263) hatte er u. a. auch die syrische Übersetzung der *Zweiten Analytiken* durch Ishaq ibn Hunain ins Arabische übertragen (s. Tkatsch 1928, S. 126f.). Seine *Poetik*-Version war Vorlage für die ...

vor 951: ‚*Canons of Poetry*' des al-Farabi, des ‚*Zweiten Lehrers [nach Aristoteles]*'.[5]

10. Jh.: älteste erhaltene Handschrift der *Poetik* im *cod. Parisinus gr. 1741* (folia 184–199) [A] (bei Bekker: A^c); der *codex* enthält auch die *Rhetorik* (ff. 120–184), Demetrios' *Perí hermēneías* sowie rhetorische Schriften des Dionysios von Halikarnass und acht weiterer Autoren. Harlfinger/Reinsch[6] unterscheiden vier Schreiber; ähnliche Hände anderer Hss. sind datiert zwischen 924 und 988. „*This fine specimen of Byzantine calligraphy*" (Bywater 1909, S. xxvii) trägt im Exlibris auf f. 301^v den Namen des Theodoros Skutariotes, dessen Bibliothek sich Mitte des 13. Jhdts. in Konstantinopel befand (s. Tkatsch 1932, S. 33f.). Dort lag der *codex* noch 1427 (und bis zum Fall Konstantinopels?), gelangte spätestens 1468 nach Italien und gehörte Mitte des 16. Jhdts. zur Hss.-Sammlung des Florentiner Kardinals Ridolfi, „*with others of which it passed by a well-known path to France*"[7] (noch im 16. Jh.).

[3] – „*in eine Sprache ..., die auf fast bestürzende Art an das fremde Idiom angepasst ist [durch flexible Wortfolge, Einführung eines Medium-Passivs, eine große Zahl an Gräzismen, Entlehnungen und Transkriptionen]*"; s. H. J. Drossaart Lulofs: *Aristoteles Arabus*, in: *Aristoteles in der neueren Forschung*, hg. v. P. Moraux, Darmstadt 1968 (Wege der Forschung 61), S. 400–420; hier: S. 405.

[4] Der *Fihrist* nennt in dem Artikel über Alexander von Aphrodisias (253) Ishaq als (syrischen) Übersetzer der *Poetik*; s. Tkatsch 1928, S. 122b.

[5] Zu den arabischen Kommentaren s. u. über den Index, S. 766; s. auch S. 144.

[6] D. Harlfinger u. D. Reinsch: *Die Aristotelica des Parisinus Gr. 1741*, Philologus 114 (1970), S. 28–50; Reproduktionen der Hand ‚*A*', aus der auch der *Poetik*-Text stammt, auf Tafel I.

[7] E. Lobel: *The Greek Manuscripts of Aristotle's* Poetics, Oxford 1933 (Supplement to the Bibliographical Society's Transactions. No. 9), S. 7.

um 960: (verlorene) arabische Neuübersetzung der syrischen Version durch Yahya ibn Adi (gest. 974), einen Freund al-Farabis und kritischen Schüler Abu Bishr Mattas, der dessen Erstübertragung evtl. nur revidierte[8] (s. Tkatsch 1928, S. 128a). Beide durch den *Fihrist* (s. o.) bezeugten Versionen waren Vorlage (s. u. S. XXII) für die ...

1024-27: Kommentierung der *Poetik* durch den arabischen Arzt Ibn Sina oder Avicenna, den ‚*Dritten Lehrer*'; erhalten in mehreren Hss.

vor 1160: ‚*Kurzer Kommentar*' des Ibn Rushd oder Averroes aus Cordoba, des ‚*Kommentators*' *[des Aristoteles]*, und ...

um 1175: Averroes' ‚*Mittlerer Kommentar*' zur *Poetik* auf Grundlage der Übersetzung Abu Bishr Mattas; auch al-Farabis ‚*Canons of Poetry*' und der Kommentar Avicennas lagen ihm vor. Erhalten in zwei Hss.

1256: lateinische Übersetzung von Averroes' *Mittlerem Kommentar* (‚*Poetria*') durch Hermannus Alemannus in Toledo; im Mittelalter der lateinische Referenztext zur *Poetik* – überliefert in 24 Hss.

1278: wortgenaue lateinische Übersetzung der *Poetik* durch Wilhelm von Moerbeke [Lat], überliefert in zwei Hss.: *cod. Toletanus Bibliothecae Capituli 47. 10* [T] (ca. 1280) und *cod. Etonensis Bibliothecae Collegii 129* [O] (ca. 1300). In dieser Hs. heißt es am Ende: „*Primus Aristotilis de arte poetica liber explicit. Alleluia.*" Wilhelms verlorene griechische Vorlage [Φ] ist unabhängig von, aber eng verwandt mit A.

vor 1287: der jakobitische Bischof Gregor Bar-Hebraeus behandelt in seiner von Avicenna beeinflussten Enzyklopädie des Aristotelismus (‚*Butyrum sapientiae*', engl. ‚*Book of the Cream of Wisdom*') auch die *Poetik* – mit wörtlichen Zitaten aus Syr: neben Ar und den arabischen Kommentaren eine weitere, unabhängige Quelle zur Erschließung von Syr und damit von Σ, s. Schrier 1997, S. 273f.

14. Jh.: zweitälteste erhaltene Handschrift der *Poetik* im *cod. Riccardianus gr. 46* (ff. 91–112^{v}) [B] (bei Tkatsch: R^{3}); „*a very carelessly written MS*"[9], „*intorno al 1300, forse a Costantinopoli*"[10]. Es fehlen der Anfang bis 1448a28 (nach dem Verlust des ersten Blatts – so blieb dieser Text lange unentdeckt) und die Passage 1461b3–62a18; am Schluss hat B die zum 2. Buch überleitenden Worte: „*Über die Iambendichtung und die Komödie aber ...*" – vielleicht eine sog. *Reclamans* aus der Zeit, „*when separate rolls of papyrus needed to be kept together in a book-box* (capsa), *before the codex was introduced*" (Janko 2001, S. 68, Anm. 4 zu S. 52).

[8] Diese Abhängigkeit wurde in Fig. 1 nicht dargestellt, s. u. S. XXIII.

[9] G. F. Else in seiner Rezension der Ausgabe Kassels (Gnomon 38 (1966), S. 761–766), S. 765.

[10] Gallavotti 1974 in seiner *Nota sulla costituzione del testo*, S. 241; vgl. Lobel 1933, S. 7: „*B, of whose history absolutely nothing is known before its rediscovery in 1878 by Susemihl [– außer, dass auf irgendeinem Weg Lesarten von B in mindestens zwei jüngere Hss. eingeflossen sind, s. u.]*"

Renaissance

15./16. Jh.: mehrere Renaissance-Hss.; Lobel 1933 (S. 1f.) führt 29 *codices recentiores* auf, Harlfinger/Reinsch 1970 (S. 37–42) finden drei weitere – darunter eine von drei direkten Abschriften der Hs. A, den *cod. Vaticanus gr. 1904*. Dieser und seine beiden Abkömmlinge *Vaticanus 1388* und *Estensis 100* (jetzt *α T. 8.3*) stammen von derselben Hand. Nach dem *Estensis 100* postuliert Lobel (S. 28–31) zwei Zwischenstufen [ε], [ζ] vor dem *cod. Parisinus gr. 2038* und nimmt für diese drei ‚Kontamination' durch B an; die so in ε eingearbeiteten Lesarten kann auch dessen Abschrift *cod. Laurentianus gr. 31.14* noch aufweisen.[11] Dieser und insbes. der *Parisinus 2038* (beide wurden in der 2. Hälfte des 15. Jhdts. geschrieben und enthalten auch die *Rhetorik*) sind also – sofern sie von der ursprünglichen Gestalt (s. Lobel, S. 24f.) des *Estensis 100* abweichen – zur Rekonstruktion der in B ausgefallenen Passagen heranzuziehen.

1481: *editio princeps* der ‚*Poetria*' des Hermannus Alemannus durch L. de Zerlis in Venedig: die erste Druckausgabe zur *Poetik* überhaupt.

1498: ebenfalls in Venedig erscheint die lateinische Übersetzung von Giorgio Valla auf Grundlage des *Estensis 100*, den er selbst besessen und mit Marginalien versehen und korrigiert hat; galt bis 1930 als die erste lateinische Version.

1508: *editio princeps* der *Poetik* bei Aldus Manutius in Venedig – nicht innerhalb der Aristoteles-Gesamtausgabe 1495–98, sondern in Bd. I der *Rhetores graeci* (‚*ex codice Parisino*' ed. D. Ducas, S. 269–287) zusammen mit der *Rhetorik* und der unechten *Rhetorik an Alexander*. Vorlage bei der Drucklegung war nach Lobel 1933 (S. 31–33) eine (durch den *Ambros. B 78* kontaminierte) Kopie [η] des (durch B kontaminierten) *Parisinus 2038*; die Druckvorlage für die beiden *Rhetoriken* bildete ebenfalls eine wesentlich vom *Parisinus 2038* abhängige Hs.[12]

16. Jh.: intensive Editionstätigkeit (s. u. S. 143f.; dazu S. 764f.), auch unter weiterer Heranziehung von Hss. (deren Produktion nach der ‚*gran academia [aristotélica]*' im Rahmen des Konzils von Trient 1545–63 praktisch endet): 1536 Gu. Pazzi bei Aldus mit der lateinischen Neuübersetzung seines Vaters Alessandro, die zusammen mit der *Aldina* den ersten Renaissance-Kommentaren von Maggi/Lombardi 1550 in Venedig und Robortello 1548 in Florenz zugrunde liegt; Morel 1555 in Paris versucht von der *Aldina* abzugehen; Vettori 1560 vergleicht mehrere Florentiner Hss., darunter einen *vetustissimum librum manu scriptum*,[13] und unterzieht den Text der *Aldina* einer eingehenderen Kritik; letzte italienische Renaissance-Ausgabe durch Castelvetro 1570 mit italienischer Erstübersetzung und ausführlicher Kommentierung.

[11] M. Fuhrmann: *Untersuchungen zur Textgeschichte der pseudo-aristotelischen Alexander-Rhetorik*, Mainz 1965 (Akad. Mainz 1964,7), S. 714–719, führt dagegen die Mehrzahl der Varianten, die der *Paris. 2038* bzw. dieser mit dem *Laur. 31. 14* gegen den *Est. 100* aufweisen, auf textkritische Bemühungen (vermutlich des bedeutenden Hss.-Forschers Janos Laskaris) zurück.

[12] R. Kassel: *Der Text der aristotelischen Rhetorik. Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe*, Berlin/New York 1971 (Peripatoi 3), S. 61f. mit Anm. 23.

[13] Dieser ist nach Lobel 1933 (S. 2) *nicht* mit der Hs. A zu identifizieren.

Textkritik des 19. und 20. Jhdts. seit Bekker

1831: nachdem für Tyrwhitts Oxford-Ausgabe 1794, die siebte und bis dahin beste britische Edition des griechischen Textes, neben anderen Hss. auch die *Parisini 1741* und *2038* kollationiert wurden, berücksichtigt Bekker für die Berliner Akademie-Ausgabe ebenfalls die Hs. A (u. a. m.), bleibt aber bzgl. der *Poetik* der *Aldina* verhaftet.

1867/74/85: Vahlen etabliert gegen die Autorität der *editio princeps* (nach Ritter 1839, S. xxiv–xxvi) die Hs. A nach erneuter Kollation als *codex unicus* (nach Spengel 1866), als Archetypen aller anderen erhaltenen Hss., die so zu ‚*apographa*' werden, zu direkt oder mittelbar von A abhängigen Abschriften, deren Varianten nur als Konjekturen zu werten sind.

1872: *editio princeps* des *Kurzen* und des *Mittleren Kommentars* von Averroes durch F. Lasinio in Pisa.

1876: Susemihl findet die *Poetik* in der Hs. B; „*ob auch sie, wie wahrscheinlich, aus A*[c] *stammt, vermag [er] nicht zu sagen*" (Jahrbücher Class. Philol. 24 (1878), S. 629).

1887: *editio princeps* des syrischen Fragments, der arabischen Übersetzung Abu Bishr Mattas, des Kommentars Avicennas und des einschlägigen Abschnitts des ‚*Butyrum sapientiae*' durch Margoliouth, mit lateinischer Übersetzung des syrischen Fragments, der arabischen Version und des Kommentars Avicennas nur in Auszügen.

1891: Faksimile-Ausgabe[14] des *Poetik*-Textes der Hs. A; wird dann oft anstelle des *codex* kollationiert, etwa von Lobel 1933 (S. 2) und Kassel 1965 (S. vi), der aber auch A selbst einsieht.

1894/97/1902/07/11: Butcher relativiert die Bedeutung der Hs. A: „*Vahlen's adherence to the Parisian MS. (A*[c]*) borders on superstition*" (S. vi). Ab der 2. Aufl. berücksichtigt er – anders als nach ihm Bywater – verstärkt die arabische Version. Im *corr. repr.* von 1911 sind vermehrt Lesarten der Hs. B und des *Parisinus 2038* aufgenommen.

1909: Bywater zählt in seiner großen Oxford-Ausgabe die Hs. B noch zu den *apographa*.

1911: erste vollständige lateinische Übersetzung der arabischen Version durch Margoliouth; er erkennt die Unabhängigkeit der Hs. B gegenüber A: B bietet in Übereinstimmung mit Ar das in A (durch einen *saut du même au même*) ausgefallene etwa zweizeilige Textstück 1455a14–14².

1928/32: post mortem erscheint die große Neuausgabe der arabischen Version mit lateinischer Übersetzung und kritischem Kommentar durch J. Tkatsch; gilt als Referenz.

1930: G. Lacombe findet eine lateinische Version der *Poetik* in den Hss. O und T; sie wird Wilhelm von Moerbeke zugeschrieben von Gudeman 1934 (S. 29), abgesichert durch L. Minio-Paluello[15], der nach Vorarbeiten von Lobel[16] die mustergültige ...

[14] *La Poétique d'Aristote: Manuscrit 1741 Fonds grec de la Bibliothèque Nationale*, préface de H. Omont, photolithographie de M. M. Lumière, Paris 1891 (Collection de reproductions de manuscrits, Auteurs grecs, I). Zu Mängeln der Reproduktion s. Tkatsch 1928, S. 11a.

[15] L. Minio-Paluello: *Guglielmo di Moerbeke traduttore della* Poetica *di Aristotele (1278)*, Rivista di Filosofia Neo-Scolastica 39 (1947), S. 1–19.

[16] E. Lobel: *The Medieval Latin* Poetics, Proc. Brit. Acad. XVII (1931), S. 309–334.

1953: *editio princeps* der Übersetzung Wilhelm von Moerbekes nach E. Valgimigli zusammen mit Ae. Franceschini herausbringt.

1953: Neuausgabe der arabischen Übersetzung, der ‚*Canons of Poetry*' des al-Farabi, des Kommentars Avicennas und des *Mittleren Kommentars* von Averroes durch A. Badawi in Kairo.

1965: R. Kassels kleine Oxford-Ausgabe gilt bis heute als Referenztext. In scharfer Polemik insbes. gegen Gudeman 1934, aber auch gegen Hardy 1932 und Rostagni ²1945 beansprucht er, als erster die Hs. B nach neuer Kollation angemessen zu dokumentieren und zu berücksichtigen.

1966: Neuausgabe des Kommentars Avicennas durch Badawi (nach acht Hss.).

1967: Neuausgabe der arabischen Übersetzung durch Sh. M. Ayyad in Kairo.

1974: erste englische Übersetzung von Avicennas Kommentar direkt aus dem Arabischen (nach dem Text von Badawi 1966) durch I. M. Dahiyat.

1986: Neuausgabe (mit A. A. Haridi) und erste englische Übersetzung (²2000) von Averroes' *Mittlerem Kommentar* direkt aus dem Arabischen durch Ch. E. Butterworth.

1987: R. Janko glaubt, Kassel „*has not given enough weight*[17] *to two sources, MS B and the Arabic*" (S. xxii); er löst mehrere *cruces* Kassels auf und füllt einige *lacunae*. Den *Tractatus Coislinianus* (s. u. S. 305ff.; *ed. princeps* Cramer 1839) hält er (nach Spengel und Baumgart) für eine Zusammenfassung des verlorenen zweiten Buchs der *Poetik* aus dem 6. Jh. und versucht eine Rekonstruktion.

Zur nebenstehenden Graphik vgl. das Stemma bei Franceschini/Minio-Paluello 1953, S. XV (ähnlich in der 2. Aufl., S. XXI) und die demgegenüber reduzierte Version in Kassels Ausgabe, S. xii. Die Siglen Φ, Π, Ξ und Λ werden bereits von Franceschini/Minio-Paluello eingeführt; Ξ bezeichnet den Hyparchetypen des griechisch-lateinischen Zweiges der Überlieferung, zu allen anderen Siglen s. o.

Der syrisch-arabische Zweig wurde dargestellt in Anlehnung an Dahiyat 1974, S. 3–9: Avicenna vergleicht in seinem Kommentar zu 1449a21 (ebd., S. 81) zwei Übersetzungen der *Poetik*; da (oder falls) er selbst weder griechisch noch syrisch las, lag ihm offenbar neben Ar eine weitere arabische Version vor, die er als „*the accurate translation*" (ebd.) vorzieht. Außerdem hat er für das griechische *tragōdía* die Transkription *ṭarāġūḏiyā* nach dem syrischen *ṭrāgodiyā* des erhaltenen Fragments, während Abu Bishr „*(the art of) eulogistic poetry*" übersetzt hatte (s. Schrier 1997, S. 270; bei Tkatsch 1928: *ars encomii* bzw. *encomium*). Der *Fibrist* nennt Yahya ibn Adi als zweiten Übersetzer der *Poetik* (s. o.). Für die schwierige Erschließung der alten Quelle Σ gewinnt so der Kommentar Avicennas erheblich an Bedeutung.

Der griechisch-lateinische Zweig enthält den Weg zur *Aldina* mit allen Zwischenstationen nach Lobel 1933 (S. 46; ergänzt nach Harlfinger/Reinsch 1970, s. o. S. XX).

[17] In der Tat scheint Kassel insbes. die syrisch-arabische Seite nicht so zu gewichten, wie es seinem eigenen Stemma entspräche; s. auch Else 1966, S. 62f. und S. 64f.

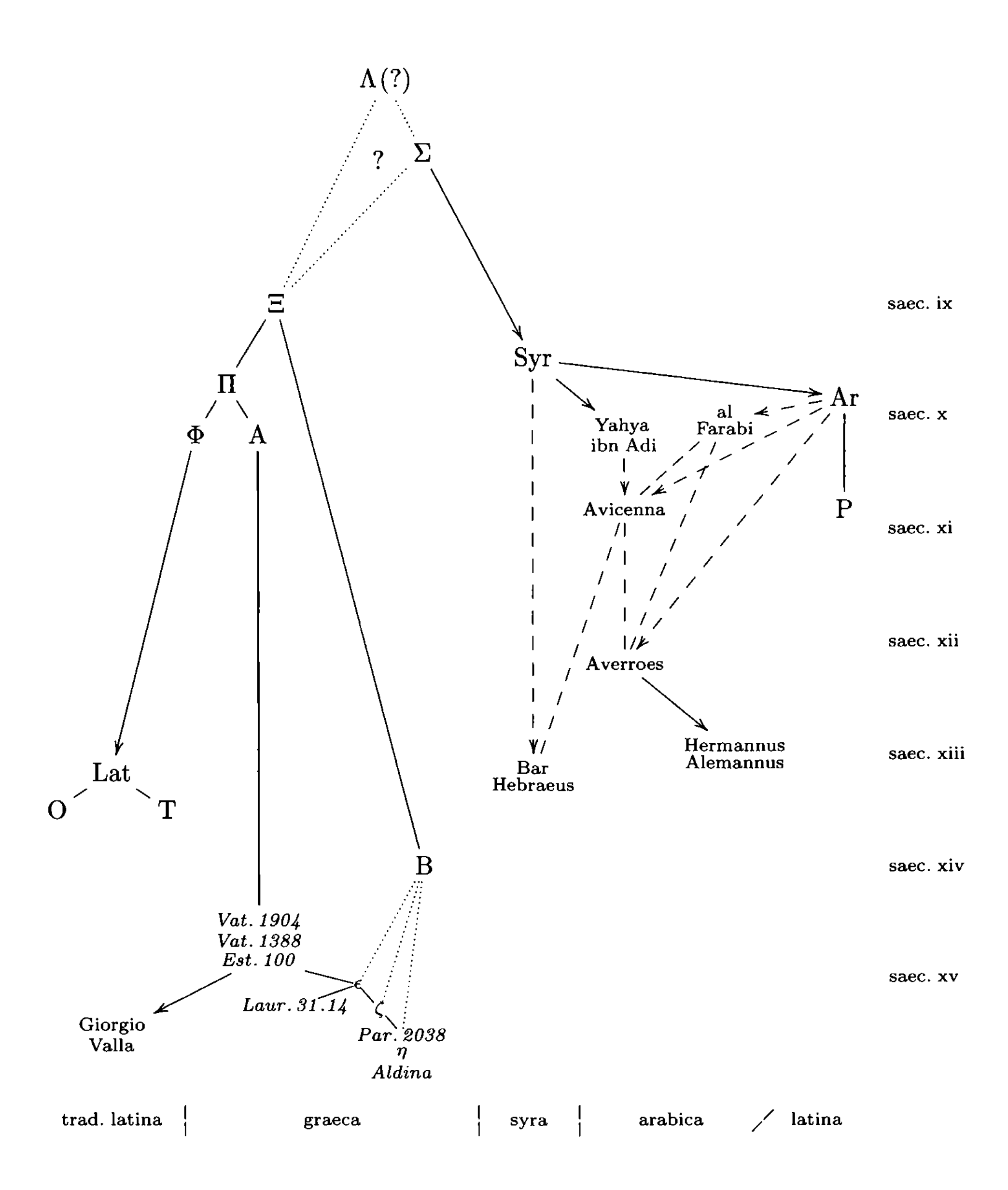


Fig. 1: Überlieferung der *Poetik*

Kassel nimmt innerhalb der in B ausgefallenen Anfangspassage einige Lesarten des *Parisinus 2038* in den Text auf, die er nach Lobel auf direkte oder indirekte Kontamination durch B zurückführt (s. Kassels App., S. 3); im Widerspruch zu *„exclusis igitur his codicibus, quorum lectiones propriae coniecturarum loco habebuntur“* (S. xi) gibt es wenigstens einen *codex recentior non deterior* – wenn auch nur passagenweise.

Zur griechischen Überlieferung schreibt Lobel 1933 in seinen *Conclusions* (S. 48): *„One of the MSS., B, is certainly independent of A. Each of the others, having been fixed in a relation of descent more or less direct from A, is negligible as a witness to the text taken as a whole. But a text is not necessarily transmitted as a whole, and if any one chooses to maintain that certain readings in them not inherited from A (or B) are neither errors nor conjectures, but variants from some source independent of A (and B) now unknown, this view can neither be absolutely disproved nor even shown to be particularly improbable. For imagine B lost and we should at once be unable to distinguish the variants it has bequeathed to Par. 2038 from the apparent errors and conjectures side by side with which they occur.“*

Dieser durch die Möglichkeit der Kontamination bedingten Unsicherheit am Fuß des Stemmas steht eine ebensolche an der Spitze gegenüber: *„Da Vergleiche einer Hs. mit allen erreichbaren Fassungen in antiker Zeit üblich waren, gelten die Regeln der Stemmatologie nur für den mittelalterlichen Teil der Überlieferung. Der t. t. Archetypus ist also streng genommen nur auf den ältesten Minuskelcod. einer Tradition anwendbar.“*[18]

Relativ leicht lässt sich die Existenz der mittelalterlichen Hyparchetypen Π und Ξ anhand Maas'scher Kriterien belegen: zu Π s. Franceschini/Minio-Paluello, S. XIIIf., zusammenfassend (und mit Trennfehlern von A bzw. Φ) Kassel, S. x. So ‚verbindet' A und Φ z. B. die Auslassung der Negation 1450a30: *poiései* bzw. *poetizabit* gegen *ou poiései* in B, bestätigt durch Ar; die schwerste Korruptel dieser Art hat Π 1455a14–14² (s. o. zu ‚1911'). Auf einer Stufe höher haben analog B und Π beide etwa die Verschreibung *perí ton haploún* (bei v. Moerbeke: *circa simplicem*) statt *perí ton apóploun* oder *anáploun* (1454b2), bei Abu Bishr: *de inversione navium* (nach Tkatsch 1928, S. 253 mit Anm. 97). (Die beiden guten Lesarten können, folgt man dem Stemma, nur durch Konjektur in die Hss. *Ricc. 16* bzw. *Paris. 2038* eingegangen sein.) Ein etwas längeres Textstück, das die zweite von vier Alternativen beinhaltet, ist 1453b29 in Ξ ausgefallen, bei Abu Bishr und Avicenna aber bewahrt, s. u. S. XXVII zur Stelle.

Derart gravierende Fehler, die der gesamten (maßgeblichen) Überlieferung zu eigen wären, lassen sich – abgesehen von dem Verlust des zweiten Buchs – nicht leicht angeben, nur eher kleinere Verschreibungen wie etwa 1461a25 ΖΩΙΑ statt ΖΩΡΑ (Vettori nach Athenaios X, 424a) oder 1460a13 *análogon* statt *álogon* (Vettori). Entsprechend vorsichtig äußern sich Franceschini/Minio-Paluello (S. XV): *„Cognatio inter* Σ *et* B *(et fortasse* Σ *et* A*) in stemmatis figura indicata quamquam pro certa non est habenda tamen, omnibus perspectis, verisimilis et probabilis nobis videtur“*; mit der Unterschrift *‚[Liber I]'* zu Λ weisen sie auf den einen großen Bindefehler der gesamten Tradition hin, der sie veranlasst, diese in ein geschlossenes Stemma einzubinden.

[18] H. Erbse: Art. *‚Textkritik'*, in: *Lexikon der Alten Welt*, Bd. 2, Sp. 3021–23; hier: Sp. 3022.

Kassel verwendet die Siglen Ξ und Λ als bloße Abkürzungen (Λ nur selten)[19], auch wenn ihre Position im Stemma eine prägnantere Bedeutung suggeriert.

Die Verschreibung ΖΩΙΑ ist ein typischer Fehler beim Kopieren von Unzialschrift, s. Gallavotti 1974, S.242f. Es gibt aber auch Fehler dieser Art, die Σ nicht mit Ξ teilt, etwa 1456a28 ΔΙΔΟΜΕΝΑ statt ΑΙΔΟΜΕΝΑ (bei Abu Bishr: *quae canuntur*) oder 1462b3 ΙΔΙΑΣ statt ΙΛΙΑΣ, umgekehrt hat Σ 1459b23 ΙΛΙΟΝ statt ΙΔΙΟΝ. Dies spricht dafür, dass der fragliche Archetyp Λ in Unzialschrift geschrieben war und zweimal unabhängig voneinander kopiert wurde.

Vielleicht schließt man aber in dieser Weise zu schnell auf Σ zurück: Tkatsch 1932 hat im einzelnen gezeigt, wie ein Großteil der Fehler in der arabischen Hs. P auf Verlesungen oder Missverständnisse des syrischen oder des arabischen Übersetzers oder auch auf erst in P erfolgte Verschreibungen zurückgeführt werden kann; so erklärt er (S. 53b) auch einige Auslasssungen als beim Ablesen von Σ unterlaufene *saults du même au même* (1451b25f., 1455b25, 1455b34f.; vgl. auch 1452b10f.). Bei ihm (S.61a–73a) bleibt nur etwa eine Handvoll Korruptelen, die als Trennfehler von Σ gegen Ξ in Frage kommen, v. a.: 1461a9 war ein ἢ ausgefallen (so auch 1451a27f.), 1460a14 hieß es ἔπειτα τὰ statt ἐπεὶ τὰ und 1448a8 τὸ statt τῷ – eine erstaunlich kleine Basis.

Die zusammenfassende Formulierung bei Minio-Paluello (S. XIX): „*translatio arabica, e syra Isaaci Hunaini filii versione saeculi noni exeuntis, a Matthaeo filio Ioannis (Abu Bishr Matta ibn Yunus) facta, exemplar graecum saeculo decimo antiquius exstitisse arguit, in quo errores* A *et* B *communes sane inveniebantur, sed etiam lectiones aliquae palam incorruptae quas nec* A *nec* B *praebent*" legt sogar eher nahe, Σ selbst als den Archetypen anzusetzen[20]; andererseits heißt es weiter unten (ohne Beispiele) auch von Σ: „*suos proprios errores haud paucos praebet*".

Die Überlieferung könnte in Einklang mit den wenigen Hinweisen, die wir noch ermitteln können, vom Ausgang der Antike bis ins 10. Jh. folgenden Verlauf genommen haben:

Themistios leitete „*zwischen etwa 345 und 355 ... seine eigene Philosophenschule in Konstantinopolis und bereitete im Zusammenhang mit der Lehre Paraphrasen (... mit gelegentlich detaillierteren Ausführungen) aristotelischer Schriften vor. ... Mehrere Paraphrasen sind verloren*"[21] – so auch seine im *Fihrist* erwähnte ‚Untersuchung' zur *Poetik* (s. o.). Seine Vorlage[22] war eine von ihm selbst veranlasste Abschrift[23] Λ einer antiken

[19] S. auch Else 1966, S.765.

[20] Zur Datierung s. Else 1966 (S.763): „*Now obviously Λ, if not Σ, can have been older, even considerably older, than the fifth century A. D.*" Dagegen meinen Franceschini/Minio-Paluello 1953 (S. XII), „*non est cur ultra saeculum nonum ascendamus*". Für die Aristotelische *Physik* wurde ein (fraglicher) Unzialkodex um das 7. Jh. angesetzt; s. D. Harlfinger: *Einige Grundzüge der Aristoteles-Überlieferung*, in: *Griechische Kodikologie und Textüberlieferung*, hg. v. dems., Darmstadt 1980, S. 447–483; hier: S. 448 mit Anm. 9.

[21] R. Todd: Art. ‚*Themistios*' in: *Der Neue Pauly*, Bd. 12/1, Sp. 303–305.

[22] Die bereits von Susemihl athetierte Glosse ‚*Epícharmos kai Phórmis*' (1449b6) könnte von Themistios stammen (s. *Or.* 27, 337b) – wenn er sie nicht schon vorgefunden hat.

[23] – vielleicht für die kaiserliche Bibliothek (gegr. 330 oder bald danach). 350 trat Themistios „*durch seine erste Rede an Constantius*" in „*nähere Beziehung zum Kaiserhof*", 355 wurde er „*zum Senator von Konstantinopel ernannt*"; s. B. Colpi: *Die παιδεία des Themistios*, Bern u. a. 1987, S. 14.

,heidnischen' Rolle: Besonders im christlichen Umfeld setzte sich im 4. Jh. endgültig die neue Buchform des leichter zu handhabenden und haltbareren *codex* durch.[24]

Danach war *„die griechische Philosophie und mit ihr der Aristotelismus in Konstantinopel ziemlich vernachlässigt worden. Aber im 7. Jh. forschte und lehrte dort wieder der aus Alexandria stammende Stephanos, der sich vorwiegend mit aristotelischer Philosophie beschäftigte."*[25] Der alte *codex* wird aufgefunden, nach seiner Vorlage wird ein neuer Unzialkodex Σ angefertigt.

„Seitdem blieb das Interesse für Aristoteles, wenn auch mit einigen dunklen Abschnitten im 8. Jh. ..., in dieser Stadt lebendig. Hier ließ der Kalif al-Mamun von Bagdad im Jahre 814 nach griechischen Aristoteles-Manuskripten für die eben einsetzende arabische Philosophie ... suchen, und hier studierte im Jahre 824 der große syrisch-arabische Übersetzer des Aristoteles, Hunain ibn Ishaq, und sammelte auch die Originalmaterialen für seine Übertragungen.[26] *So scheint denn auch für alle auf uns gekommenen Aristoteles-Traktate die Umschrift [von Unzial- in Minuskelschrift] in Konstantinopel stattgefunden zu haben"*.

Die neue Schrift war im *Studiu*-Kloster in Konstantinopel entwickelt worden[27] *„in [den] Jahrzehnte[n] um das Jahr 800"*[28], daher ist hier mit einer relativ frühen Umschrift vor 824 durchaus zu rechnen. *„A[n] ... assumption generally made is that one minuscule copy was made from one uncial copy. The uncial book was then discarded"* – so konnte es der junge Hunain erwerben –, *„and the minuscule book [Ξ] became the source of all further copies."*[29]

Es bleibt offen, ob in Konstantinopel zu dieser Zeit noch beide Unzialhss. vorhanden waren[30], und wenn ja, welche von beiden Hunain erwarb und ob die Übernahme in das neue Medium der Minuskel bereits vollzogen war, und in diesem Fall auch, ob beide alten Hss. – vielleicht am wahrscheinlichsten – bei der Transkription verglichen worden waren.

[24] *„Schon Kaiser Konstantin befahl seinem Bischof Eusebios ... 50 Kodizes für den liturgischen Gebrauch in den neuen Kirchen der neugegründeten Kaiserstadt am Bosporus anfertigen zu lassen"*, s. H. Hunger: *Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen*, in: *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*, München 1975, S. 25–147; hier: S. 49.

[25] S. (auch im folgenden) Harlfinger 1980, S. 451f.

[26] S. auch W. Baum (Art. *,Hunain ibn Ishaq'*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 22 [2003], Sp. 589–593): *„[Vor 826] reiste Hunain [(808–873)] für zwei Jahre nach Ägypten, Syrien und nach Konstantinopel ins Byzantinische Reich, wo er umfassende Griechischkenntnisse und eine reiche Sammlung von Handschriften erwarb"*; sowie G. Strohmaier (*„Von Alexandrien nach Bagdad" – eine fiktive Schultradition*, in: *Aristoteles. Werk und Wirkung*, hg. v. J. Wiesner, 2. Bd., Berlin/New York 1987, S. 380–389): *„Hunain hatte zu der traditionsreichen Schule in Antiochien ... keine erkennbare Beziehung. Er verschaffte sich seine höhere Ausbildung ... sehr wahrscheinlich in Konstantinopel. Nach Alexandrien kam er nur einmal in reiferen Jahren, um nach Galens philosophischem Hauptwerk ,De demonstratione' zu fahnden"* (S. 388).

[27] E. E. Granstrem: *Zur byzantinischen Minuskel*, in: Harlfinger 1980, S. 76–119; hier: S. 88.

[28] H. Hunger, a. a. O., S. 94.

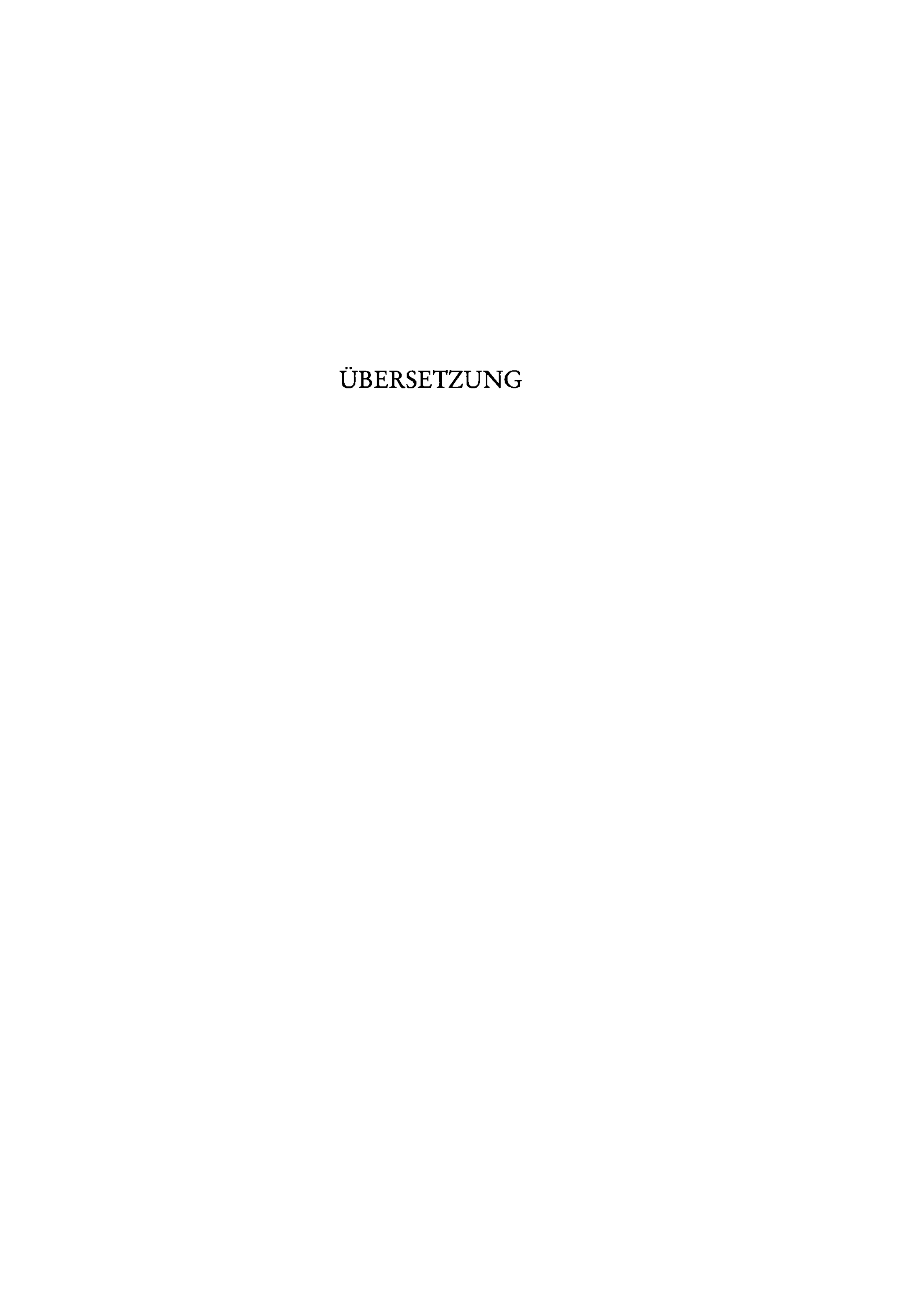
[29] Reynolds/Wilson 1968, S. 52.

[30] – dies erwägen ausdrücklich für die *Poetik* Reynolds/Wilson 1968 (S. 52): *„that at least two old books would seem to have survived the dark ages"*.

Abweichungen vom Text der Ausgabe Rudolf Kassels

	Kassel	Schmitt
1447a29	⟨*καὶ*⟩ *ἡ*	*ἢ* ΠΣ
1447b9	*ἀνώνυμοι*	*ἀνώνυμος* add. Bernays: *sine appellatione* Ar
1447b9	*τυγχάνουσι*	*τυγχάνει οὖσα* coni. Suckow
1448a23f.	†*τοὺς μιμουμένους*†	*τοὺς μιμουμένους*
1449b29	[*καὶ μέλος*]	*καὶ μέλος*
1450a12	†*οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν*†	*οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν*
1450a13	†*ὄψις ἔχει πᾶν*†	*ὄψις ἔχει πᾶν*
1450a17–20	[*καὶ … τοὐναντίον*]	*καὶ … τοὐναντίον*
1451b32	[*καὶ δυνατὰ γενέσθαι*]	*καὶ δυνατὰ γενέσθαι*
1451b33	*τῶν δὲ ἁπλῶν*	*ἁπλῶς δὲ τῶν* coni. Castelvetro
1452a35	†*ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει*†	*ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνειν*
1453a24	*τὸ αὐτὸ*	om. Ar
1453b29f.	*τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πρᾶξαι*	*τὴν Μήδειαν·* ⟨*ἔστιν δὲ γιγνώσκοντας μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι·*⟩ *ἔστιν δὲ πρᾶξαι* suppl. Janko: *quod non faciat voluntate, ubi cognoscunt* Ar: *to know and not to do* Avicenna ch. 6,10.
1453b34	*τρίτον*	*τέταρτον* coni. Janko
1454b14f.	†*παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ Ὅμηρος*†	*οἷον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ παράδειγμα σκληρότητος Ὅμηρος* transp. Lobel
1455b7f.	[*διά τινα … καθόλου*]	*διά τινα … καθόλου*
1456a17	*ὥσπερ Εὐριπίδης,* ⟨*ἢ*⟩ *Νιόβην*	*ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην*
1456b36	†*συλλαβὴ καὶ*†	*συλλαβὴ καὶ*
1457a33[1]	*καὶ ἀσήμου*	om. Ar
1457b33	* * *πεποιημένον δ' ἐστὶν*	*πεποιημένον δ' ἐστὶν*
1458a16	*εἰς δὲ τὸ Υ πέντε* * * .	*εἰς δὲ τὸ Υ πέντε.*
1458a28	*τῶν* ⟨*ἄλλων*⟩ *ὀνομάτων*	*τῶν ὀνομάτων*
1458b10	†*ἂν γεράμενος*†	*ἄν γ' ἐράμενος* rec
1459b5–7	[[*πλέον*] … [… *Τρῳάδες*]]	*πλέον … Τρῳάδες*
1459b16	*πάντα*	*πάντας* B
1460a34f.	†*ἂν δὲ θῇ καὶ … ἄτοπον*†	*ἂν δὲ τεθῇ καὶ … ἄτοπον*: *τεθῇ* codex Robortelli
1460b17	*μιμήσασθαι* * * *ἀδυναμίαν*	*μιμήσασθαι ἀδυναμίαν*

1460b28	[*ἡμαρτῆσθαι*]	*ἡμαρτῆσθαι*
1461b9	†*εἰκός ἐστιν*†	*εἰκός ἐστιν*
1461b12	*ἀπίθανον καὶ δυνατόν· * * τοιούτους εἶναι οἷον*	*ἀπίθανον* ⟨*δυνατόν*⟩· *καὶ* ⟨*γὰρ ἴσως ἀ*⟩*δύνατον τοιούτους εἶναι οἵους* : *etenim fortasse non possibile est esse talia, quae* Ar: defectum indicavit Vahlen: *οἵους* Paris. 2038 (deest B)
1461b18	†*αὑτὸν*†	*ἐναντίον* coni. Kassel
1462a16	[*καὶ τὰς ὄψεις*], *δι᾽ ἧς*	*καὶ τὰς ὄψεις, δι᾽ ἅς* : *ἅς* coni. Vahlen



ÜBERSETZUNG

POETIK

Kapitel I

| Was Dichtung als Kunst ist und was ihre Arten sind, welche bestimmte Potenz eine jede hat und wie man einheitliche Handlungen [Mythen] komponieren muss, | wenn eine Dichtung kunstgemäß verfasst sein soll, außerdem, wie viele und welche Elemente etwas zu Dichtung machen – darüber wollen wir sprechen und ebenso auch über die anderen Gesichtspunkte, die bei einer methodischen Untersuchung von Dichtung beachtet werden müssen. Wir beginnen, dem natürlichen Gang der Methode folgend, zuerst mit den ersten ⟨allgemeinsten⟩ Bestimmungen. 1447a8 a10

Epische und tragische Dichtung also, außerdem die Komödie, die Dithyrambendichtung und | der größte Teil der Kunst des Aulos- und des Kitharaspiels sind grundsätzlich alle Nachahmungen. Sie unterscheiden sich aber voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d. h. nicht im selben ⟨Darstellungs-⟩Modus nachahmen. a15

Denn wie manche mit Farbe und Form vieles darstellen und auf diese Weise nachahmen (die einen | mit Methode [*téchnē*], die anderen durch bloße Übung) und wie andere dafür als Medium den Laut benutzen, so erzeugen alle hier genannten Künste eine Nachahmung in den Medien geordneter zeitlicher Verhältnisse [Rhythmus], sprachlicher Gestaltung und geordneter Tonverhältnisse [Harmonie], sie verwenden diese aber entweder je für sich oder in Verbindung miteinander. a20

Nur von Harmonie und Rhythmus machen z. B. die Kunst des Aulos- und die des Kitharaspiels Gebrauch und einige | andere Künste mit ähnlichem Charakter, z. B. das Syrinxspiel. Nur mit Rhythmus ohne Musik arbeitet die Tanzkunst (denn auch die Tänzer ahmen dadurch, dass sie Rhythmen in Körperbewegungen umsetzen, Charaktere, Gefühle und Handlungen nach). a25

Die Kunstform, die ⟨als Medium⟩ nur Prosa oder Verse ohne musikalische Begleitung verwendet – ob sie nun die Metren | miteinander kombiniert oder nur eine Art Versmaß gebraucht –, hat bis heute keine eigene Bezeich- 1447b8

b10 nung. Denn es ist wohl kaum | möglich, für die Mimen des Sophron und des Xenarchos und für die Sokratischen Dialoge einen gemeinsamen Begriff anzugeben, auch dann nicht, wenn jemand ⟨meint⟩, er mache etwas aufgrund des Gebrauchs von Trimetern oder elegischen Distichen oder bestimmten anderen Versmaßen zu ⟨einer Form nachahmender⟩ Dichtung.

So verfahren lediglich die Leute: Sie verbinden ⟨einfach⟩ mit dem ⟨jeweiligen⟩ Versmaß das Wort ‚Dichter' und sprechen so von ‚Elegien-Dichtern [Distichen-Dichtern]' oder von ‚Ependichtern [Hexameter-Dichtern]'. Sie b15 benennen die Dichter nicht | nach ihrer Nachahmungstätigkeit, sondern richten sich rein formal nach dem gemeinsamen Versmaß. Denn auch, wenn ein medizinisches oder naturwissenschaftliches Werk in Versen abgefasst ist, bezeichnen sie es gewöhnlich als Dichtung. Es haben aber Homer und Empedokles nichts gemeinsam außer dem Versmaß. Deshalb ist die angemessene Bezeichnung für den einen ‚Dichter', für den anderen eher ‚Naturphilosoph' b20 als ‚Dichter'. | In gleichem Sinn muss man jemanden, selbst wenn er alle Metren mischt, aber etwas schafft, was eine Nachahmung ist – wie z. B. Chairemon seinen *Kentaur* als eine aus allen Metren gemischte Rhapsodie angelegt hat –, auch als Dichter bezeichnen. Zu diesen Fragen soll uns diese Differenzierung genügen.

Es gibt aber einige Künste, die alle genannten Ausdrucksmittel einsetzen, b25 | ich meine Rhythmus, Musik und Vers, wie z. B. die Dithyramben- und die Nomendichtung einerseits und die Tragödie und die Komödie andererseits. Sie unterscheiden sich darin, dass die einen sie alle gleichzeitig ⟨über das ganze Werk hin⟩ verwenden, die anderen auf verschiedene Partien verteilt.

Das ist nun die Differenzierung unter den Künsten, die auf die Medien, in denen die Nachahmung realisiert wird, zurückgeht.

Kapitel 2

1448a1 | Gegenstand dichterischer Nachahmung sind handelnde Menschen. Notwendigerweise aber haben diese entweder ausgebildete Anlagen oder vernachlässigte. (Denn was für einen Charakter jemand hat, hängt fast immer nur davon ab. Nach der schlechten oder besten Verfassung ihres Charakters unterscheiden sich nämlich alle Menschen.) Gegenstand der Nachahmung sind a5 also Menschen, die dem Durchschnitt entweder überlegen, unterlegen | oder gleich sind. So ist es auch in der Malerei: Polygnot hat edlere, Pauson niedrigere Charaktere gemalt, Dionysios Menschen, die sind wie wir.

Und es ist klar, dass auch jede der genannten nachahmenden Künste diese Unterschiede aufweisen und ⟨von den anderen⟩ dadurch verschieden sein wird, dass die Gegenstände, die sie nachahmt, auf diese Weise verschieden sind.

Denn auch beim Tanz, beim Aulos- und | beim Kitharaspiel kann es diese a10 Verschiedenheiten geben, und auch bei den Künsten, die als Medium eine ungebundene Sprache oder eine metrisch gebundene ohne Musikbegleitung nehmen. So stellt Homer ⟨den meisten von uns⟩ überlegene Charaktere dar, Kleophon ⟨uns⟩ ähnliche, der Thasier Hegemon aber, der als erster Parodien dichtete, und Nikochares, der Autor der *Deilias*, ⟨uns⟩ unterlegene. In gleicher Weise kann man auch bei der Nachahmung in der Dithyramben- und in der | Nomendichtung verfahren, wie Timotheos und Philoxenos die a15 Kyklopen ⟨unterschiedlich⟩ gezeichnet haben.

Genau hier liegt auch der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie: Die eine nämlich will Charaktere nachahmen, die dem heutigen Durchschnitt unterlegen, die andere aber solche, die ihm überlegen sind.

Kapitel 3

Es bleibt noch das dritte Unterscheidungskriterium bei diesen ⟨sprachlichen⟩ Künsten: der Modus der Darstellung, den man bei der Nachahmung der einzelnen ⟨Charaktere⟩ | wählt. a20

Denn auch in denselben Medien und bei denselben Gegenständen kann die Nachahmung einmal im Modus des Berichts eines Erzählers geschehen – entweder mit einem Wechsel der Erzählperspektive, wie Homer es macht, oder in ein und derselben, nicht wechselnden Perspektive –, oder die nachahmenden ⟨Künstler⟩ lassen alle ⟨Charaktere⟩ als Handelnde und Akteure auftreten.

Bei der Nachahmung gibt es ja diese drei Unterschiede, | wie wir zu Be- a25 ginn festgestellt haben: die Medien, die Gegenstände und den Modus der Nachahmung. Daher ist Sophokles im Sinn der einen Unterscheidung in der gleichen Weise nachahmender Dichter wie Homer, beide nämlich ahmen gute Charaktere nach, im Sinn der anderen Unterscheidung aber wie Aristophanes, denn beide verwenden einen Modus der Nachahmung, in dem die Personen ihre Handlungen selbst ausführen. Daher kommt auch, wie einige meinen, der Name ‚Drama' [(Bühnen-)Aktion] für ihre Dichtungen, weil sie ihre Charaktere selbst agieren lassen.

Deshalb auch | nehmen die Dorer die ⟨Erfindung der⟩ Tragödie wie der a30 Komödie für sich in Anspruch (denn für die Komödie erheben die Megarer diesen Anspruch – die hiesigen mit der Begründung, sie sei entstanden in der Zeit, in der es bei ihnen eine Demokratie gab, die Megarer aus Sizilien dagegen deswegen, weil der Dichter Epicharm von ihnen stamme und viel früher gelebt habe als Chionides und Magnes; für die Tragödie erheben einige Städte | auf der Peloponnes diesen Anspruch) und stützen sich dafür auf die Na- a35 men als Beweis.

Sie selbst nämlich, so behaupten sie, nennen die umliegenden Siedlungen *kṓmai* [Dörfer], die Athener dagegen *dḗmoi* [Gemeinden], und sie sind der Ansicht, dass der Name ‚Komödianten' nicht von *kōmázein* [einen ausgelassenen Umzug veranstalten] abgeleitet sei, sondern von der Tatsache, dass sie zwischen den Dörfern [*kṓmai*] hin und her ziehen mussten, da man
1448b1 sie in Unehre aus der Stadt verwiesen habe. | Außerdem heiße bei ihnen ‚tun' *dran*, bei den Athenern aber *prắttein*.

Über die Unterschiede in der Nachahmung, ihre Zahl und ihre Arten, sei so viel gesagt.

Kapitel 4

Es scheinen aber für die Entstehung von Dichtung als Kunst überhaupt |
b5 zwei Ursachen verantwortlich zu sein, die beide in der Natur ⟨des Menschen⟩ begründet sind. Denn das Nachahmen ist ein Teil des dem Menschen von seiner Natur her eigentümlichen Verhaltens, und zwar von Kindheit an – ja gerade dadurch unterscheidet sich der Mensch von den anderen Lebewesen, dass er die größte Fähigkeit zur Nachahmung hat; auch die ersten Lernschritte macht er durch Nachahmen –, und auch, dass alle Freude an Nachahmungen empfinden⟨, gehört zur Natur des Menschen⟩.

b10 Einen Hinweis darauf gibt unser Umgang | mit Kunstwerken: Von den Dingen nämlich, die wir selbst nur mit Widerwillen anschauen, betrachten wir Abbildungen, und zwar gerade, wenn sie mit besonderer Exaktheit gefertigt sind, mit Vergnügen, wie zum Beispiel die Gestalten abscheulichster Kreaturen und toter Körper.

Ursache auch dafür ist, dass ⟨etwas⟩ zu erkennen nicht nur für Philosophen höchste Lust ist, sondern genauso auch für alle anderen – freilich ist ihr
b15 Anteil daran beschränkt. | Sie empfinden nämlich deshalb Freude beim Anschauen von Bildern, weil sie beim Betrachten zugleich erkennen und erschließen, was das jeweils Dargestellte ist, etwa dass es sich bei dem Dargestellten um diesen oder jenen handelt. Wenn man nämlich etwas nicht schon früher einmal gesehen hat, wird seine Darstellung nicht als solche Lust bereiten, sondern nur wegen der Ausarbeitung oder der Farbe oder aus einem anderen derartigen Grund.

b20 | Da es also zu unserer Natur gehört, ⟨eine Fähigkeit zum⟩ Nachahmen, zu musikalischer Harmonie und Rhythmus zu haben (denn dass Versmaße Arten von Rhythmen sind, ist klar), haben die, die dazu die größte Begabung hatten, die Dichtung nach improvisatorischen Anfängen in kleinen Schritten zur Kunstform ausgebildet. Auseinanderentwickelt aber hat sich die Dich-
b25 tung nach den Charakteren der Dichter. | Die Ernsthafteren ahmten schöne Handlungen und die ebensolcher Charaktere nach, die Leichtfertigeren das

Handeln gewöhnlicher Charaktere. Zuerst verfassten diese deshalb Invektiven, wie die anderen Loblieder auf Götter [Hymnen] und Menschen [Enkomien].

Von keinem Dichter vor Homer können wir eine solche Dichtung benennen, es ist aber wahrscheinlich, dass es viele gegeben hat, beginnend mit Homer aber | können wir es, z.B. seinen *Margites* und ähnliche. Bei diesen b30 Invektiven entwickelte sich als passende Form das jambische Metrum. Daher stammt auch unsere heutige Bezeichnung ‚Jambus' [Versmaß der Invektive], denn in diesem Metrum verspottete man einander. Und so wurden von den Alten die einen Dichter heroischer Verse, die anderen von Jamben.

Wie aber von bedeutenden Handlungen Dichter im besten Sinn Homer | war (er allein hat nicht nur gut gedichtet, sondern seine Nachahmungen auch b35 als dramatische Handlungen gestaltet), so war er auch der erste, der den Gattungscharakter der Komödie aufgewiesen hat, und zwar dadurch, dass er ⟨sich⟩ nicht ⟨auf⟩ Polemiken ⟨beschränkt⟩, sondern das Lächerliche in dramatischer Handlung dargestellt hat. Denn der *Margites* ist nicht ohne Entsprechung geblieben: wie sich die *Ilias* | und die *Odyssee* zu den Tragödien ver- 1449a1 halten, so verhält er sich zu den Komödien. Als aber Tragödie und Komödie aufkamen, da verfassten von denen, die je nach ihrer Wesensart zu der einen oder der anderen Dichtungsart tendierten, die einen keine Invektiven mehr, sondern gestalteten komische Handlungen, | die anderen verfassten keine epi- a5 schen Gesänge mehr, sondern gestalteten tragische Handlungen, weil diese Formen in sich bedeutender waren und in höherem Ansehen standen als jene.

Zu prüfen freilich, ob die Tragödie die in ihr liegenden Möglichkeiten bereits voll entfaltet hat – und das muss sowohl in Bezug auf das, was die Tragödie von ihr selbst her ist, beurteilt werden wie auch in ihrem Verhältnis zur Aufführung und Rezeption im Theater –, ist Sache einer anderen Untersuchung.

Entstanden aber ist die Tragödie ursprünglich aus Improvisationen | – sie a10 selbst wie auch die Komödie, die eine aus ⟨denen⟩ der Chorführer des Dithyrambos, die andere aus ⟨denen⟩ der Chorführer der Phallos-Lieder, ein Brauch, der sich bis heute in vielen Städten erhalten hat –, und sie entfaltete sich nach und nach dadurch, dass man immer das weiter vorantrieb, was von ihr schon zutage getreten war. Und nachdem die Tragödie viele Veränderungen durchlaufen hatte, | gab es keine weitere Entwicklung mehr, weil sie ihre eigentli- a15 che Natur gefunden hatte.

So erhöhte die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei als erster Aischylos, er verringerte auch den Anteil des Chors und ließ die Haupthandlung in den Sprechpartien geschehen. Drei Schauspieler und die Bühnenmalerei führte Sophokles ein.

Außerdem ⟨veränderte sich im Lauf der Entwicklung⟩ die Größe: Zuerst waren es kurze Handlungen, und die Sprache | war unernst – denn sie hatte a20

sich ja aus Formen des Satyrtanzes entwickelt –; erst spät erreichte sie die ⟨einer tragischen Handlung gemäße⟩ Ernsthaftigkeit und Würde, und das Metrum entwickelte sich vom ⟨trochäischen⟩ Tetrameter zum Jambus. Zunächst nämlich verwendete man den Tetrameter, weil die Dichtung noch satyrhaft war und der Tanz eine größere Rolle spielte; seit man sich aber an die gesprochene Sprache hielt, fand sich ganz natürlich das zu ihr passende
a25 Versmaß. Denn am besten zum Sprechen geeignet ist | von den Metren der Jambus. Beweis dafür ist: Am meisten verwenden wir im Gespräch miteinander Jamben, Hexameter hingegen selten, und dabei verlassen wir den natürlichen Sprachfluss.

Schließlich ⟨veränderte sich auch⟩ die Anzahl der Szenen.

a30 Alles andere, wie | es im einzelnen seine kunstgemäße Form gefunden haben soll, wollen wir als besprochen ansehen. Denn es wäre wohl eine umfangreiche Aufgabe, dies im Einzelnen durchzugehen.

Kapitel 5

Die Komödie aber ist, wie gesagt, Nachahmung von zwar schlechteren Menschen – aber nicht in jedem Sinn von Schlechtigkeit, sondern ⟨nur⟩ zum
a35 Unschönen gehört das Lächerliche. Denn das Lächerliche ist | eine bestimmte Art der Verfehlung ⟨des Handlungszieles⟩ und eine Abweichung vom Schönen, die keinen Schmerz verursacht und nicht zerstörerisch ist. So ist ja bereits die Komödienmaske irgendwie hässlich und verzerrt, aber ohne Ausdruck von Schmerz.

Die Entwicklungsprozesse der Tragödie nun und die Namen der dafür Verantwortlichen sind ganz gut bekannt, die Komödie dagegen führte we-
1449b1 gen | ihrer unbedeutenden Inhalte von Beginn an ein Schattendasein. Denn auch der Komödienchor wurde ziemlich spät erst ⟨offiziell⟩ durch den Archon bestellt; zunächst beteiligte sich, wer wollte. Erst als sie bereits bestimmte feste Formen erhalten hatte, begann man damit, die Namen ihrer bekannteren Dichter zu überliefern. Wer aber die Masken einführte und die Prologe
b5 oder | die Anzahl der Schauspieler festlegte oder anderes von dieser Art, ist nicht bekannt.

Die literarische Darstellung ⟨komischer⟩ Handlungen kam ursprünglich aus Sizilien [[von Epicharm und Phormis]], von den Komödiendichtern in Athen löste sich Krates als erster von der Form bloßer Verspottungsszenen und begann damit, überhaupt Geschichten als durchorganisierte Handlungen [Mythen] zu konzipieren.

Die epische Dichtung stimmt nun mit der Tragödie darin überein, dass |
b10 sie in metrisch gebundener Sprache Nachahmung von guten Charakteren ist. Darin aber, dass sie nur ein einziges Versmaß hat und Handlungen narra-

tiv darstellt, unterscheiden sie sich. Außerdem im Umfang: Die Tragödie versucht möglichst innerhalb eines Sonnenumlaufs zu bleiben oder nur wenig darüber hinauszugehen, die epische Dichtung hat keine zeitliche Begrenzung. Das unterscheidet sie von der Tragödie, auch wenn | man zu Beginn in b15 den Tragödien die Zeit genauso behandelt hat wie im Epos. Die ⟨gattungskonstitutiven⟩ Teile sind zum Teil dieselben, zum Teil gehören sie allein zur Tragödie. Wer daher über die gute oder geringe Qualität der Tragödie urteilen kann, kann das auch beim Epos. Was nämlich die epische Dichtung hat, das gibt es auch in der Tragödie, nicht alles aber, was es in der Tragödie gibt, gibt es auch im | Epos. b20

Kapitel 6

Die Nachahmung in Hexametern und die Komödie werden wir später behandeln, zur Behandlung der Tragödie nehmen wir die Wesensdefinition auf, wie sie sich aus dem Gesagten ergibt:

Die Tragödie ist also Nachahmung einer bedeutenden Handlung, | die b25 vollständig ist und eine gewisse Größe hat. In kunstgemäß geformter Sprache setzt sie die einzelnen Medien in ihren Teilen je für sich ein, lässt die Handelnden selbst auftreten und stellt nicht in Form des Berichts geschehene Handlungen dar. Durch Mitleid und Furcht bewirkt sie eine Reinigung eben dieser Gefühle.

Ich meine mit kunstgemäß geformter Sprache eine Sprache, die Rhythmus und musikalische Gestaltung und Melodie hat, mit der gesonderten Verwendung der | Medien aber, dass einiges nur in Sprechversen ausgeführt wird, b30 anderes wieder in Liedform.

Da die Darstellung unmittelbar durch handelnde Charaktere geschieht, ist zunächst einmal notwendigerweise ein Teil der Tragödie die äußere Ordnung der Aufführung; dann Lieddichtung und sprachliche Gestaltung, denn in diesen Medien verwirklicht man die Nachahmung. Ich verstehe unter der sprachlichen Gestaltung die | Abfassung der Sprechverse, unter Lieddichtung b35 aber das, dessen wirkende Kraft ganz im Äußeren präsent ist.

Die Tragödie ist Nachahmung einer Handlung. Gehandelt aber wird immer von b e s t i m m t e n einzelnen Handelnden. Diese haben ihre bestimmte Beschaffenheit notwendigerweise von ihrem Charakter und ihrer Denkweise her. (Diese nämlich sind der Grund, warum wir auch den | Hand- 1450a1 lungen eine bestimmte Beschaffenheit zusprechen [[die bestimmenden Gründe des Handelns sind naturgemäß die Denkweise und der Charakter]], und es geschieht immer als Konsequenz aus deren ⟨bestimmter Beschaffenheit⟩, dass jemand sein Handlungsziel erreicht oder verfehlt.) Nachahmung einer Handlung aber ist der Mythos, denn Mythos nenne ich die | Komposition a5

einer einheitlichen Handlung. Unter Charakter ⟨verstehe ich⟩ das, was ausmacht, dass wir sagen können, ein Handelnder sei so oder so beschaffen, unter Denkweise das, was jemanden bei seinem Sprechen leitet, wenn er einen Beweis vorführt oder seine Meinung begründet.

Es ist also notwendig, dass für die Tragödie als ganze sechs Teile konstitutiv sind, aus denen sich ihre Gattungsmerkmale als Tragödie ergeben. Diese a10 sind der Mythos, die Charaktere, die sprachliche Gestaltung, | die Denkweise, die Aufführung und die Lieddichtung. Denn das, womit die Nachahmung erfolgt, sind zwei Teile, die Art und Weise, wie nachgeahmt wird, ist ein Teil, die Gegenstände, die nachgeahmt werden, sind drei Teile, und darüber hinaus gibt es keine weiteren ⟨wesentlichen Teile⟩.

Diese Teile nun behandeln zwar nicht wenige von ihnen [von denen, die nachahmen] so, als sei gewissermaßen ein jeder von ihnen gleich wesentlich für die Tragödie. Denn sogar die Aufführung enthält alles: Charakter, My- a15 thos, Sprachgestaltung, Lieddichtung und Denkweise gleichermaßen. | Das wichtigste von diesen aber ist die Komposition einer einheitlichen Handlung. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlungen und von einer Lebensweise. – Sowohl Glück als auch Unglück liegen im Handeln, und das Ziel ⟨des Lebens⟩ ist ein bestimmtes Handeln und keine ⟨bloße⟩ Eigenschaft; die Menschen haben aufgrund ihres Charak- a20 ters eine bestimmte Beschaffenheit, aufgrund ihres | Handelns aber sind sie glücklich oder das Gegenteil. – Nicht also um Charaktere nachzuahmen, lässt man ⟨die Schauspieler auf der Bühne⟩ handeln, sondern man umfasst die Charaktere durch die Handlungen mit. Daher sind die ⟨einzelnen⟩ Handlungen und der Mythos ⟨als Einheit dieser Handlungen⟩ das Ziel der Tragödie, das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.

Außerdem kann ohne Handlung eine Tragödie überhaupt nicht zustande a25 kommen, ohne Charaktere aber | sehr wohl.

Die Tragödien der meisten jüngeren ⟨Dichter⟩ nämlich haben keine Charakterzeichnung, und überhaupt sind viele Dichter von dieser Art, wie auch unter den Malern Zeuxis im Vergleich mit Polygnot abschneidet. Denn Polygnot ist ein guter Charaktermaler, die Bilder des Zeuxis dagegen sind ohne jede Charakterzeichnung.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist: Wenn jemand ⟨lediglich⟩ charakterisierende Reden hintereinander setzt, dann wird er auch dann, wenn sie sprach- a30 lich | und der Argumentationsweise nach gut gemacht sind, nicht das hervorbringen, was das Werk der Tragödie ist. Das erreicht viel eher eine Tragödie, die in der Anwendung dieser Mittel schwächer ist, dafür aber einen Mythos, d. h. eine Handlungseinheit hat.

Dazu kommt, dass die wichtigsten Mittel, mit denen die Tragödie die Zuschauer beeinflusst, Teile des Mythos sind: die Wendepunkte der Handlung [Peripetien] und die Wiedererkennungen. |

Ein weiteres Indiz ist, dass Anfänger im Dichten eher in der sprachlichen Gestaltung und in der Charakterzeichnung Genaues zu leisten vermögen, als sie Handlungen zu einer Einheit fügen können. Das Gleiche gilt auch für beinahe alle Dichter, die die ersten ⟨in einer Tradition⟩ sind. a35

Prinzip und gleichsam die Seele der Tragödie ist also die durchorganisierte Handlungsdarstellung [Mythos]; an zweiter Stelle steht die Charakterzeichnung (ähnlich ist es ja auch | in der Malerei: denn wenn jemand auch die allerschönsten Farben auf die Leinwand aufträgt, ohne diese Farben in eine bestimmte Gestalt zu bringen, wird er nicht einmal soviel Vergnügen bereiten wie ein anderer mit einer Schwarzweißzeichnung); sie ist ja Nachahmung einer Handlung und vor allem durch diese ⟨eine Nachahmung⟩ der Handelnden. 1450b1

An dritter Stelle aber steht die Denkweise; das | ist die Fähigkeit, auszusagen, was in einer Sache enthalten ist und was ihr gemäß ist – genau das, was bei öffentlichen Reden die Aufgabe der Politik und Rhetorik ist. Denn die älteren ⟨Dichter⟩ ließen politische Reden führen, die jetzigen rhetorische. b5

Charakter aber zeigt sich an den Aspekten ⟨einer dramatischen Handlung⟩, aus denen erkennbar wird, welche Entscheidungen jemand zu treffen pflegt. – Deshalb zeigen die Reden keinen Charakter, in | denen überhaupt nichts vorkommt, was der, der spricht, vorzieht oder meidet. – Die Denkweise dagegen zeigt sich in solchen Partien, in denen Beweise geführt werden, dass etwas der Fall oder nicht der Fall ist, oder in denen etwas Allgemeines gezeigt wird. b10[1]

Der vierte †der genannten Aspekte† betrifft die Sprachgestaltung. Damit meine ich, wie ich oben schon gesagt habe, die Vermittlung von Inhalten durch sprachlichen Ausdruck. Die Funktion dieser ⟨Vermittlungsleistung⟩ ist bei metrisch gebundener wie | bei ungebundener Rede ein und dieselbe. b15

Von den restlichen Teilen der Tragödie hat die Lieddichtung den größten künstlerischen Reiz, die Aufführung hat zwar eine sehr große Wirkung auf die Gefühle, sie ist aber überhaupt keine literarische Technik, d. h., sie gehört am wenigsten zu dem, was für die Dichtung als Kunst eigentümlich ist. Denn die Tragödie erzielt ihre Wirkung auch ohne Wettbewerb und Schauspieler. Außerdem ist für die Inszenierung | die Kunst des Masken- und Bühnenbildners wichtiger als die Kunst der Dichter. b20

Kapitel 7

Nach diesen Definitionen wollen wir sagen, von welcher Art die Zusammenfügung der ⟨einzelnen⟩ Handlungen sein muss; denn das ist das Erste und Wichtigste an der Tragödie.

Wir haben ⟨als Ergebnis⟩ bereits festgehalten, dass die Tragödie die Nach-
b25 ahmung einer vollständigen und ganzen Handlung ist, | die einen gewissen
Umfang hat. Es kann etwas nämlich ja auch ein Ganzes sein, ohne einen
nennenswerten Umfang zu haben.

Ein Ganzes aber ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist, was
selbst nicht aus innerer Notwendigkeit auf etwas Anderes folgt, nach dem
aber naturgemäß etwas Anderes ist oder entsteht. Ende dagegen ist, was selbst
b30 nach etwas Anderem ist, und zwar entweder | notwendig oder meistens, nach
dem aber nichts anderes ⟨folgen muss⟩. Mitte ist das, was selbst nach etwas
Anderem ist, und nach dem etwas Anderes ist.

Wer also eine Handlung gut zusammenstellen will, darf nicht von irgend-
woher, wie es sich gerade trifft, anfangen, noch, wie es sich gerade ergibt,
irgendwo enden, sondern muss sich an die genannten Kriterien halten.

b35 Weil außerdem das Schöne, ein Lebewesen und ⟨überhaupt⟩ jede | Sache,
die aus bestimmten Teilen zusammengesetzt ist, nicht nur eine Ordnung
unter den Teilen haben muss, sondern auch eine bestimmte, keineswegs
beliebige Größe – denn das Schöne gründet in Größe und Ordnung –, des-
halb kann etwas ganz Kleines nicht ein schönes Lebewesen werden (denn
die Anschauung wird konfus, wenn sie auf einen kaum mehr wahrnehmba-
ren Augenblick beschränkt ist) noch etwas ganz Großes (denn man kann es
1451a1 nicht | auf einmal ⟨ganz⟩ anschauen, sondern denen, die es betrachten, ent-
schwindet die Einheit und Ganzheit des Gegenstands aus der Anschauung),
wie es bei einem Lebewesen der Fall wäre, das die Größe von zehntausend
Stadien hätte. Deshalb ist ebenso, wie bei den Körpern und bei den Tieren
eine gewisse Größe erforderlich ist, diese ⟨Größe⟩ aber gut überschaubar sein
a5 muss, | auch bei den Mythen zwar eine gewisse Länge erforderlich, diese aber
muss gut im Gedächtnis behalten werden können.

Die zeitliche Begrenzung der Länge an der Wettkampfsituation und der
Aufnahmefähigkeit auszurichten, hat aber mit Kunst nichts zu tun. Denn
wenn hundert Tragödien aufgeführt werden müssten, würde man die Wett-
kampfzeit nach der Uhr bemessen †– wie ⟨man es⟩ angeblich bisweilen
anderswo auch ⟨macht⟩†. Wenn es aber um die Begrenzung geht, die der
a10 Eigenart | des ⟨jeweiligen⟩ Gegenstandes selbst angemessen ist, so ist immer
die umfangreichere ⟨Handlung⟩, solange sie klar und deutlich bleibt, im Hin-
blick auf ihre Größe schöner. Um eine einfache Definition zu geben: Bei
welcher Größe es sich ergibt, dass die mit Wahrscheinlichkeit oder Notwen-
digkeit aufeinander folgenden Handlungsschritte zu einem Umschlag vom
Glück ins Unglück oder vom Unglück ins Glück führen, dies ist die hinrei-
a15 chende | Begrenzung der Größe.

Kapitel 8

Ein Mythos ist nicht ⟨schon⟩ dann eine Einheit, wie manche meinen, wenn er von einem ⟨einzelnen Menschen⟩ handelt. Denn einem Einzelnen begegnet unendlich Vieles, aus dem eine beliebige Auswahl ⟨noch⟩ keine Einheit ist. Genauso gibt es aber auch viele Handlungen eines einzelnen Menschen, aus denen nicht die Einheit einer Handlung entsteht. Deshalb haben alle Dichter ihre Aufgabe offenbar | verfehlt, die eine ‚Geschichte des Herakles' a20 oder eine ‚Geschichte des Theseus' oder ähnliche Werke verfasst haben. Sie glauben nämlich, weil Herakles einer war, müsse es entsprechend auch einen Mythos ⟨der Taten des Herakles⟩ geben.

Homer, überlegen wie er auch in allem übrigen ist, scheint auch hier das Richtige gesehen zu haben – aus technischer Beherrschung ⟨des dichterischen Handwerks⟩ oder aus Begabung. Die Odysseus-Handlung | verfasste a25 er nämlich nicht so, dass er ⟨einfach⟩ alles ⟨so⟩ darstellte, ⟨wie es⟩ diesem zustieß, etwa dass er auf dem Parnass verwundet worden war und dass er sich in der Heeresversammlung wahnsinnig gestellt hatte – bei keinem von beiden Ereignissen war es ja notwendig oder wahrscheinlich, dass, wenn das eine geschehen war, das andere geschehen musste –, er verfuhr bei der poetischen Gestaltung der *Odyssee*-Handlung vielmehr so, dass er alle ⟨Ereignisse⟩ in einen ⟨geordneten⟩ Bezug zu einer einzigen Handlung, wie wir sie verstehen, brachte, und ebenso machte er es bei der *Ilias*. |

Wie also auch in den anderen nachahmenden Künsten die Einheit der a30 Nachahmung auf der Einheitlichkeit ihres Gegenstandes beruht, so muss auch der Mythos, da er ja Nachahmung einer Handlung ist, Nachahmung einer solchen Handlung sein, die Einheit und Ganzheit hat, und die Anordnung der Handlungsteile muss so sein, dass das Ganze sich ändert und in Bewegung gerät, wenn auch nur ein Teil umgestellt oder entfernt wird. Das nämlich, was da sein | oder nicht da sein kann ohne erkennbaren Unterschied, ist a35 kein ⟨konstitutiver⟩ Teil des Ganzen.

Kapitel 9

Aufgrund des Gesagten ist auch klar, dass nicht dies, die geschichtliche Wirklichkeit ⟨einfach⟩ wiederzugeben, die Aufgabe eines Dichters ist, sondern etwas so ⟨darzustellen⟩, wie es gemäß ⟨innerer⟩ Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen würde, d. h., was ⟨als eine Handlung eines bestimmten Charakters⟩ möglich ist.

Denn ein | Historiker und ein Dichter unterscheiden sich nicht darin, 1451b1 dass sie mit oder ohne Versmaß schreiben (man könnte die Bücher Herodots in Verse bringen, und sie blieben um nichts weniger eine Form der Geschichts-

schreibung, in Versen wie ohne Verse), der Unterschied liegt vielmehr darin,
b5 dass der eine darstellt, was geschehen ist, | der andere dagegen, was geschehen müsste. Deshalb ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung. Die Dichtung nämlich stellt eher etwas Allgemeines, die Geschichtsschreibung Einzelnes dar.

‚Etwas Allgemeines' aber meint, dass es einem bestimmten Charakter mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zukommt, Bestimmtes zu sagen oder
b10 zu tun. Dieses ⟨Allgemeine eines Charakters⟩ versucht | die Dichtung darzustellen, die ⟨einzelnen⟩ Namen werden dazugesetzt; ‚Einzelnes' meint: das, was Alkibiades getan und was er erlitten hat.

Bei der Komödie ist dies bereits deutlich geworden. Denn ihre Dichter konstruieren eine wahrscheinliche Handlung und geben den Personen dann passende Namen und beziehen ihre Dichtung nicht wie die Jambendichter
b15 auf konkrete einzelne Personen. | Bei der Tragödie dagegen hält man sich an die historischen Namen. Dies aber ⟨nur⟩ aus dem Grund, weil das Mögliche glaubwürdig ist, und wir bei dem, was nicht wirklich geschehen ist, noch nicht glauben, dass es möglich ist, während es bei dem, was geschehen ist, offensichtlich ist, dass es möglich ist. Denn es wäre nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre.

b20 Es kommt freilich auch in einigen Tragödien vor, dass nur ein | oder zwei Namen Namen bekannter Personen sind, während die anderen erfunden sind, in einigen gibt es überhaupt keinen bekannten Namen, z. B. im *Antheus* des Agathon. In ihm ist die Handlung genauso erfunden wie die Personen, aber das ästhetische Vergnügen ist keineswegs geringer. Deshalb muss man nicht um jeden Preis versuchen, die geschichtlich überlieferten Handlungsverläufe
b25 beizubehalten, auf die sich die Tragödien beziehen. | Ja, es wäre lächerlich, darauf Mühe zu verwenden, da auch die bekannten Geschichten nur wenigen bekannt und dennoch eine Freude für alle sind.

Aus all dem ist also klar, dass der Dichter mehr Dichter von Mythen [d. h. von Handlungseinheiten] als von Versen sein muss, sofern das, was ihn zum Dichter macht, in der Nachahmung besteht, Gegenstand der Nachahmung aber Handlungen sind.

b30 Auch wenn es sich also ergibt, dass er Geschehenes | dichterisch behandelt, ist er trotzdem ein Dichter. Denn es gibt keinen Grund, warum nicht auch wirkliches Geschehen manchmal so sein kann, wie es wahrscheinlich geschehen würde und wie es ⟨dem bestimmten Charakter eines Handelnden nach⟩ möglich ist, dass es geschieht, und das ist es, was das Dichterische an seiner Behandlung dieses Geschehens ausmacht.

Daher sind grundsätzlich von den Mythen und Handlungen diejenigen die schlechtesten, die episodisch sind. Episodisch nenne ich einen Mythos,
b35 in dem | das Nacheinander der Szenen weder wahrscheinlich noch notwendig ist. Solche Handlungsverläufe konstruieren schlechte Dichter von sich

aus, gute Dichter den Schauspielern zuliebe. Um Paraderollen und schauspielerische Glanzstücke zu dichten, strapazieren sie den Mythos über die in ihm liegenden Möglichkeiten hinaus und sind deshalb oft | gezwungen, die Handlungsfolge zu zerstören. 1452a1

Die Tragödie ist aber nicht nur die Nachahmung einer vollständigen Handlung, sondern hat auch das, was Furcht und Mitleid erregt, zum Gegenstand. Dies aber entsteht gerade dann im höchsten Maß, wenn sich die Ereignisse wider Erwarten auseinander ergeben. Der Eindruck von etwas Erstaunlichem wird | auf diese Weise nämlich stärker sein, als wenn das Geschehen wie von selbst oder durch Zufall eintritt, da offenkundig auch von den zufälligen Ereignissen die am meisten Staunen erregen, die den Anschein haben, gleichsam aus Absicht zu geschehen. So ist z. B. die Mitys-Statue in Argos auf den, der am Tod des Mitys schuld war, gestürzt, während er sie betrachtete, und hat ihn erschlagen. Derartiges macht ja den Eindruck, | nicht zufällig zu geschehen, so dass notwendig Handlungsverläufe von dieser Art die besseren sind. a5 a10

Kapitel 10

Es sind aber von den Handlungsverläufen [Mythen] die einen einsträngig, bei den anderen sind mehrere Handlungsstränge miteinander verflochten. Auch die Handlungen selbst nämlich, die in der Dichtung dargestellt werden, haben diesen Unterschied bereits unmittelbar an sich. Ich nenne eine Handlung einsträngig, bei der, wenn sie | sich definitionsgemäß kontinuierlich und als eine Einheit entwickelt, der Umschlag ⟨ins Unglück bzw. Glück⟩ ohne Wendepunkt [Peripetie] und ohne Wiedererkennung stattfindet; verflochten nenne ich die Handlung, aus der mit Wiedererkennung oder mit Wendepunkt [Peripetie] oder mit beidem das Umschlagen erfolgt. a15

Das aber muss aus der Zusammenfügung des Handlungsverlaufs selbst heraus geschehen, so dass aus dem zuvor Geschehenen | notwendig oder wahrscheinlich folgt, dass genau dies geschieht. Denn es ist ein bedeutender Unterschied, ob etwas wegen etwas oder ⟨bloß⟩ nach etwas geschieht. a20

Kapitel 11

Wendepunkt aber ist, wie gesagt, das Umschlagen der Handlungen ⟨unmittelbar⟩ in das Gegenteil ⟨dessen, was intendiert war⟩, und zwar wenn dies, wie wir sagen, gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen geschieht. So kommt z. B. im *Ödipus* | jemand in der Absicht, Ödipus eine Freude zu machen und ihn von der Furcht zu befreien, die er in Bezug auf seine Mutter hat, aber er erreicht gerade dadurch, dass er ihm offenbart, wer er ist, das a25

Gegenteil. Und im *Lynkeus* wird der eine abgeführt, um hingerichtet zu werden, Danaos aber begleitet ihn, um ihn zu töten; es ergibt sich aber aus der Handlung, dass dieser stirbt, jener gerettet wird.

a30 Wiedererkennung | aber ist, wie schon der bloße Wortlaut sagt, ein Übergang aus dem Zustand der Unwissenheit in den des Wissens, der zu Freundschaft oder Feindschaft führt, bei Handelnden, die zu Glück oder Unglück bestimmt sind. Die beste Form der Wiedererkennung ist die, die zugleich mit der Wende eintritt, wie es sich bei der Wiedererkennung im *Ödipus* verhält.

Es gibt freilich auch andere Arten der Wiedererkennung. Sie kann sich nämlich auch – in dem angegebenen Sinn – bei leblosen Gegenständen oder a35 | zufälligen Ereignissen ergeben, und auch, ob jemand etwas getan oder nicht getan hat, kann man erkennen. Aber die Art, die im eigentlichsten Sinn zur Darstellung eines Handlungsverlaufs oder auch zum Handeln selbst gehört, ist die genannte. Denn eine Wiedererkennung und ein Handlungsumschwung 1452b1 von dieser Art wird Mitleid | wie Furcht haben (und Handlungen dieser Art sind nach unserer Voraussetzung Gegenstand tragischer Nachahmung), weil auch Glück und Unglück bei derartigen Handlungsfolgen eintreten werden.

Da nun eine Wiedererkennung eine Wiedererkennung bestimmter Personen ist, gibt es Wiedererkennungen, bei denen nur die eine ⟨der beteiligten Personen⟩ die andere wiedererkennt – wenn ⟨nämlich dieser schon⟩ klar ist, b5 wer jene | ist –, manchmal aber müssen sich beide wiedererkennen, wie z. B. Iphigenie von Orest wiedererkannt wurde durch die Absendung des Briefes, während es einer weiteren Wiedererkennung bedurfte, damit Orest von Iphigenie erkannt wurde.

Zwei Teile der Handlungskomposition [des Mythos] sind also diese beib10 den, der Handlungsumschwung | und die Wiedererkennung [die Peripetie und die Anagnorisis], ein dritter Teil ist das Leid ⟨bringende Tun⟩. Von diesen wurde über Peripetie und Anagnorisis ⟨bereits⟩ gesprochen, Leid aber ist eine Handlung, die Verderben oder Schmerz bringt, wie z. B. Todesfälle, die ⟨einem der Handelnden⟩ bekannt werden, Peinigungen, Verwundungen und was es an Handlungen dieser Art noch gibt.

Kapitel 12

Die Teile der Tragödie, die man als funktional wesentliche Teile behandeln b15 muss, | haben wir im Vorigen besprochen; in quantitativer Hinsicht, d. h., wenn man fragt, in welche einzelnen Abschnitte die Tragödie gegliedert werden kann, gibt es folgende Teile: Prolog, Epeisodion, Exodos und Chorteil, und von diesem ist ein Teil die Parodos [Eingangslied], der andere das Stasi-

mon [Standlied]. Diese Teile sind allen Tragödien gemeinsam, Besonderheiten sind Gesänge auf der Bühne und Wechselgesänge [*kommoi*] von Schauspieler und Chor.

Der Prolog ist der in sich geschlossene Teil der Tragödie vor | dem Einzug des Chors, das Epeisodion ist jeweils der in sich geschlossene Teil der Tragödie, der zwischen vollständigen Chorliedern liegt, die Exodos ist der in sich geschlossene Teil der Tragödie, nach dem es kein Chorlied mehr gibt. Von den Chorpartien ist die Parodos der Teil, in dem der Chor das erste Mal in abgeschlossener Redeeinheit das Wort ergreift, das Stasimon ein Chorlied ohne Anapäste und Trochäen, der Kommos ein gemeinsam von Chor und Schauspielern | auf der Bühne gesungenes Klagelied. b20 b25

Die Teile der Tragödie, die man als funktional wesentliche Teile behandeln muss, haben wir früher besprochen, die einzelnen Abschnitte, in die man sie der Quantität nach gliedern kann, sind die eben genannten.

Kapitel 13

Welche Ziele man sich setzen und vor welchen Fehlerquellen man sich in acht nehmen muss, wenn man die Handlung ⟨einer Tragödie⟩ konzipiert, und woraus sich Leistung und Wirkung der Tragödie ergeben, | das sind wohl die Fragen, die im Anschluss an das bisher Behandelte besprochen werden müssen. b30

Weil also die Komposition der Tragödie, die künstlerisch die höchste Qualität hat, nicht einsträngig, sondern mehrsträngig und verflochten sein soll, und weil durch sie eine Handlung, die Mitleid und Furcht erregt, dargestellt sein soll (das ist ja das unterscheidende Merkmal dieser Art von Nachahmung), so ist vor allem klar, dass man weder zeigen darf,

(1) wie völlig integre Menschen | vom Glück ins Unglück geraten, denn das ist nicht furchtbar und auch nicht bemitleidenswert, sondern eine Zumutung für jedes menschliche Empfinden; noch, b35

(2) wie verbrecherische Menschen aus einem unglücklichen in einen glücklichen Zustand kommen, das ist nämlich der untragischste Verlauf von allen, denn er hat nichts von dem, was zu einer tragischen Handlung gehört: Er kann überhaupt nicht als human empfunden werden | und erweckt weder Mitleid noch Furcht. Man darf aber auch nicht zeigen, 1453a1

(3) wie der ganz und gar Verkommene vom Glück ins Unglück stürzt. Eine so angelegte Handlung mag man zwar als human empfinden, sie erregt aber weder Mitleid noch Furcht. Denn das eine empfinden wir nur mit dem, der es nicht verdient hat, im Unglück zu sein, das andere | nur um den, der uns ähnlich ist. Mitleid hat man mit dem, der unverdient ⟨leidet⟩, a5

und Furcht empfindet man um den, der ⟨einem selber⟩ ähnlich ist. Also erregt dieses Geschehen weder unser Mitleid noch unsere Furcht.

So bleibt also ein Charakter, der zwischen diesen ⟨beiden⟩ liegt, übrig. Von dieser Art ist derjenige, der weder durch charakterliche Vollkommenheit und Gerechtigkeit herausragt, noch durch Schlechtigkeit und Bösartigkeit ins Un-
a10 glück gerät, sondern wegen | eines bestimmten Fehlers zu Fall kommt und ⟨außerdem⟩ zu denen gehört, die in hohem Ansehen stehen und im Glück leben wie Ödipus und Thyest und andere berühmte Personen aus solchen Familien.

Notwendigerweise muss also ein kunstgemäß konstruierter Mythos eher einfach als doppelt sein, wie manche verlangen, und darf nicht vom Unglück
a15 ins Glück umschlagen, sondern im Gegenteil | vom Glück ins Unglück, aber nicht durch ein vorsätzliches Verbrechen, sondern wegen eines schweren Fehlers, der entweder von jemandem begangen wurde, wie er ⟨eben⟩ beschrieben worden ist, oder ⟨sonst⟩ eher von einem Besseren als von einem Schlechteren.

Einen Beleg dafür bietet auch die Entwicklung der Tragödie. Zuerst nämlich versuchten sich die Dichter der Reihe nach an beliebigen Mythen, heute macht man aus der Geschichte weniger Häuser die besten Tragödien, etwa |
a20 aus der Geschichte von Alkmeon, Ödipus, Orest, Meleager, Thyest, Telephos und den Geschichten einiger anderer, die etwas erlitten oder getan haben, was schwere Konsequenzen haben sollte.

Der in künstlerischer Hinsicht vollkommensten Tragödie also liegt dieses Gestaltungsprinzip zu Grunde.

a25 Deshalb ist es auch verfehlt, Euripides dafür zu kritisieren, dass | er in seinen Tragödien seine Charaktere nach diesem Prinzip handeln lässt, und fast alle seine Stücke unglücklich enden. Denn das ist, wie gesagt, kunstgerecht. Der beste Beleg dafür ist: Auf der Bühne und beim Wettbewerb ⟨um die Gunst des Publikums⟩ machen derartige Tragödien, wenn sie gut gespielt werden, den tragischsten Eindruck, und Euripides ist offenbar doch, auch wenn die künstlerische Ökonomie bei ihm in anderer Hinsicht Mängel hat,
a30 der tragischste | Dichter.

Die zweitbeste Struktur ⟨einer Tragödie⟩, die manche für die beste halten, ist die, die wie die *Odyssee* einen Doppelschluss hat und für die Guten und für die Bösen zu einem entgegengesetzten Ende führt. Dass dieser Verlauf als der beste gilt, liegt an der Schwäche des Publikums. Dieser Schwäche
a35 beugen sich nämlich die Dichter | und schreiben den Zuschauern zu Gefallen.

Das ist aber nicht die Lust, die aus der Tragödie kommt, sondern gehört eher zur Komödie. Denn dort verlassen die, die während der ganzen Handlung die größten Feinde sind, wie z. B. Orest und Aigisthos, am Ende als Freunde die Bühne, und es stirbt keiner durch keinen.

Kapitel 14

| Es ist nun zwar möglich, dass das Furchtbare und Mitleiderweckende durch sichtbare Darstellung ⟨von Leid⟩ erzeugt wird, es kann aber auch aus der Handlungsfügung selbst kommen, und dieser Möglichkeit gehört die Priorität, und sie verrät den besseren Dichter. Denn man muss den Mythos so konstruieren, dass auch der, der die Handlung nicht vor Augen hat, | sondern nur hört, wie sie verläuft, sowohl Entsetzen als auch Mitleid empfindet, allein aufgrund ⟨der Abfolge⟩ der Ereignisse. Genau das ist es, was man empfindet, wenn man die *Ödipus*-Handlung hört. Diese Wirkung durch die Anschauung herbeizuführen, hat weniger mit ⟨dichterischem⟩ Handwerk zu tun und benötigt ⟨die Unterstützung durch die⟩ Inszenierung. 1453b1 b5

Mit den Mitteln der Aufführung nicht etwas Furchterregendes, sondern nur noch Monströses zu bewerkstelligen, | hat mit ⟨den Zielen⟩ der Tragödie nichts mehr gemeinsam. Denn man soll nicht jede ⟨beliebige⟩ Lustempfindung mit einer Tragödie erregen wollen, sondern die, die ⟨für sie⟩ spezifisch ist. b10

Weil aber der Dichter diejenige Lust hervorrufen soll, die mit dem Mittel der Nachahmung aus Furcht und Mitleid entsteht, ist klar, dass dies in die Handlungen selbst hineingelegt werden muss.

Von welcher Art also furchteinflößende und von welcher Art mitleiderweckende | Ereignisfolgen sind, das wollen wir jetzt aufgreifen. Notwendigerweise sind Handlungen dieser Art entweder Handlungen miteinander befreundeter oder miteinander verfeindeter Menschen oder von Personen, die keines von beidem sind. Wenn nun ein Feind gegen einen Feind vorgeht, so empfindet man dabei kein Mitleid, weder wenn er die Tat ausführt noch wenn er sie plant – außer dass man das Leid als solches bedauert –, und sicher auch nicht bei Handelnden, die weder befreundet noch verfeindet sind. b15

Dann aber ⟨empfindet man Furcht und Mitleid⟩, wenn großes Leid unter einander lieben Menschen geschieht, | etwa wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn oder der Sohn die Mutter tötet oder den Plan dazu fasst oder etwas anderes von dieser Art tut. Solche Handlungen muss man suchen. b20

Die überlieferten Geschichten kann man nicht ändern, ich meine z. B., dass Klytaimnestra von Orest getötet wird, oder Eriphyle von Alkmeon, | Aufgabe des Dichters aber ist es, beim Erfinden ⟨eines Stoffes⟩ wie beim Gebrauch überlieferter Stoffe kunstgemäß vorzugehen. Was ich unter ‚kunstgemäß' verstehe, will ich etwas genauer sagen: b25

(1) Eine Handlung kann wie bei den alten Dichtern mit Absicht und Wissen ausgeführt werden, in der Weise, wie auch Euripides Medea ihre Kinder töten lässt.

⟨⟨(2) Man kann auch die Handlung nicht ausführen, obwohl man die Absicht dazu hatte und wusste, was man tun wollte.⟩⟩

b30 (3) Es gibt aber auch die Möglichkeit, | das Furchtbare zu tun, ohne zu wissen, dass es etwas Furchtbares ist, und erst danach die Beziehung zu den eigenen ‚Lieben' zu erkennen. So ist es bei den Taten des Sophokleischen Ödipus. Ödipus tut das Furchtbare allerdings außerhalb der Bühnenhandlung, im Verlauf der Tragödie selbst tut es z. B. der Alkmeon des Astydamas oder Telegonos im *Verwundeten Odysseus*.

(4) Die vierte Möglichkeit neben diesen ist, dass jemand im Begriff ist, | b35 aus Unkenntnis einen nicht wiedergutzumachenden Fehler zu begehen, es aber erkennt, ⟨noch⟩ bevor er die Tat ausführt.

Neben diesen Möglichkeiten gibt es keine andere Weise zu handeln. Denn notwendigerweise handelt man entweder oder handelt nicht, und man weiß es entweder oder weiß es nicht.

Von diesen Möglichkeiten ist die schlechteste, dass jemand ⟨etwas Schlimmes⟩ zu tun in Angriff nimmt, wohl wissend, was er tun will, und es dann ⟨doch⟩ nicht durchführt. Denn dies ist einfach nur frevlerisch und nicht tra-1454a1 gisch, weil es zu keinem Leid kommt. Deshalb lässt niemand | jemanden in dieser Weise handeln, höchstens als Ausnahme, wie z. B. in der *Antigone* Haimon gegenüber Kreon handelt [Möglichkeit (2)].

Die nächstbeste Möglichkeit ist, die ⟨beabsichtigte⟩ Tat auszuführen [Möglichkeit (1)].

Noch besser ist es, in Unkenntnis zu handeln, nach der Tat aber zur Erkenntnis zu kommen. Denn daran ist nichts Frevlerisches, und die Wiedererkennung bewirkt eine Erschütterung [Möglichkeit (3)].

a5 Am besten ist | die letzte Möglichkeit [Möglichkeit (4)], ich meine etwa, wie im *Kresphontes* Merope ihren Sohn töten will, ihn aber nicht tötet, sondern zuvor erkennt, oder wie in der *Iphigenie* die Schwester gegenüber dem Bruder handelt, oder wie in der *Helle* der Sohn die Mutter ausliefern will, sie aber vorher noch erkennt.

Das genau ist der Grund, warum, wie ich schon früher gesagt habe, die a10 Tragödien nur von wenigen | Familien handeln. Bei der Erprobung ⟨von Handlungsvariationen⟩ fanden die Dichter nicht aufgrund systematischer Anwendung von Kunstprinzipien, sondern eher zufällig diese Art, einen Handlungsverlauf zu gestalten. Daher waren sie gezwungen, sich mit den wenigen Häusern zu befassen, in denen sich furchtbare Vorgänge von dieser Art ereignet haben.

Über die Komposition der Handlung und darüber, von welcher Art die a15 Mythen [Handlungsverläufe] sein sollen, | ist nun hinreichend gehandelt.

Kapitel 15

Was die Charaktere betrifft, so muss man vier ⟨Forderungen⟩ zu erfüllen suchen, eine davon – und die grundlegende – ist, dass die Charaktere gut sein sollen. Charakter hat jemand, wenn, wie gesagt, sein Reden oder Handeln irgendeine Tendenz, Bestimmtes vorzuziehen, erkennen lässt, und einen guten, wenn diese Tendenz gut ist. Das gibt es | in jedem Geschlecht und gesellschaftlichem Rang: Es gibt auch die gute Frau und den guten Sklaven, wenn auch vielleicht der eine Stand von diesen weniger die Fähigkeit zu richtiger Wahl hat, der andere im allgemeinen von sich aus ganz unfähig dazu ist. a20

Zweitens müssen die Charakterzüge angemessen sein. Eine Frau kann zwar einen männlichen Charakter haben, aber es passt nicht für eine Frau, so ⟨wie ein Mann⟩ mannhaft oder intellektuell zu sein.

Das Dritte ist, dass ⟨der Charakter uns⟩ ähnlich sein soll. Das ist nämlich etwas anderes, als | einen Charakter in der eben beschriebenen Weise als gut und angemessen zu zeichnen. a25

Das Vierte ist, dass ⟨der Charakter⟩ konsistent sein soll. Denn auch wenn der, der das Vorbild für die Nachahmung bietet, sich selbst nicht treu bleibt, und ein solcher Charakter Gegenstand der Nachahmung ist, muss das Ungleichmäßige als ⟨dessen charakterliche⟩ Konstante dargestellt werden.

Ein Beispiel für einen Charakter, der ohne Not als verdorben dargestellt wird, ist ⟨die Zeichnung des⟩ Menelaos im *Orest*. Ein Beispiel für | ein Verhalten, das zu einem Charakter nicht passt und ihm nicht angemessen ist, gibt die Klage-Arie [*thrḗnos*] des Odysseus in der *Skylla* und die Rede [*rhḗsis*] der Melanippe. Ein Beispiel für eine Charakterzeichnung, der es an Konstanz mangelt, bietet die *Iphigenie in Aulis*. Denn die flehentlich bittende Iphigenie hat keinerlei Ähnlichkeit mit der Iphigenie im späteren Verlauf des Stücks. a30

Man muss aber auch bei der Charakterzeichnung genauso wie bei der Gestaltung einer einheitlichen Handlung immer das Notwendige und Wahrscheinliche suchen: | Es muss ein so und so beschaffener Mensch notwendig oder wahrscheinlich so und so Beschaffenes sagen oder tun, und es muss diese Handlung notwendig oder wahrscheinlich Folge dieser anderen sein. a35

So ist klar, dass sich auch die Auflösung der Handlungsgefüge aus der | Handlungsfügung selbst ergeben muss und nicht wie in der *Medea* durch einen ‚deus ex machina' geschehen darf, und ⟨nicht wie⟩ in der *Ilias*, als die Flotte absegeln will. Vom ‚deus ex machina' soll man Gebrauch machen bei dem, was außerhalb der Bühnenhandlung liegt, d. h. bei dem, was entweder der Handlung vorausgeht und was ein Mensch nicht wissen kann, oder bei dem, was nach der dargestellten Handlung stattfindet und daher | der Vorhersage oder eines Berichts bedarf. Denn alles zu wissen, schreiben wir ja den Göttern zu. 1454b1 b5

Innerhalb der Handlungsfolge selbst darf überhaupt nichts, was die ⟨Handlungs-⟩Logik verletzt, vorkommen, wenn aber doch, dann nur außerhalb der Tragödie, wie z. B. im *Ödipus* des Sophokles.

Da die Tragödie die Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als b10 wir, muss man die guten Portraitmaler nachahmen. | Auch sie nämlich geben zwar das individuelle Aussehen wieder, machen das Portrait ⟨dem Modell⟩ ähnlich, zeichnen aber ein Bild, das schöner ist. So soll auch der Dichter, wenn er jähzornige, leichtsinnige und mit anderen Fehlern behaftete Charaktere nachahmt, sie darstellen, wie sie sind, aber doch als sittlich hochstehend, wie auch Homer Achill als Beispiel der Unerbittlichkeit und doch als guten Charakter dargestellt hat.

b15 | Das also muss man beachten, und dazu noch das, was notwendig zur Dichtung gehört, weil sie durch die Sinne aufgenommen werden muss. Denn auch dabei kann man viele Fehler machen. Über diese Dinge aber ist in meinen veröffentlichten Schriften ausreichend gehandelt worden.

Kapitel 16

Was Wiedererkennung ist, ist oben erklärt. Es gibt aber ⟨verschiedene⟩ Arten | der Wiedererkennung: Die erste, die handwerklich am schlechtesten ist b20 und die meistens aus Verlegenheit verwendet wird, ist die durch Zeichen. Von diesen sind die einen angeborene Male wie z. B. *„die Lanze, die die Erdgeborenen an sich tragen,"* oder wie die Sterne, die Karkinos im *Thyest* verwendet; andere sind erworben, und von ihnen sind die einen Male am Körper, wie z. B. Narben, andere äußere Gegenstände, wie z. B. die Halsketten, | und wie z. B. in der *Tyro* die Wiedererkennung durch die Barke b25 erfolgt.

Auch von ihnen kann man einen besseren oder schlechteren Gebrauch machen. So ist z. B. die Art, wie Odysseus an seiner Narbe von der Amme wiedererkannt wird, ganz anders als die, in der er von den Schweinehirten erkannt wird. Diejenigen ⟨Wiedererkennungen⟩, in denen ⟨die äußerlichen Zeichen absichtlich⟩ zur Beglaubigung ⟨der Identität⟩ verwendet werden, sind handwerklich schlechter, und überhaupt alle von dieser Art; diejenigen, b30 die mit einem Handlungsumschlag verbunden sind, wie | die bei der Fußwaschungsszene, sind besser.

Die zweite Art von Wiedererkennungen sind die vom Dichter erfundenen. Sie haben eben deshalb nichts mit ⟨eigentlicher⟩ Dichtkunst zu tun, z. B. wenn Orest in der *Iphigenie* selbst zu erkennen gibt, dass er Orest ist. Iphigenie nämlich wird durch den Brief erkannt, Orest aber sagt es einfach b35 selbst. Das entspricht dem Willen des Dichters, | nicht aber dem Mythos. Deshalb kommt diese Art dem besprochenen Fehlverfahren ziemlich nahe,

denn ebenso hätte er ihn auch bestimmte Attribute tragen lassen können. Ein weiteres Beispiel ist die ‚Stimme des Webstuhls' im Sophokleischen *Tereus*.

Die dritte Art der Wiedererkennung ist die durch Erinnerung, d. h., jemand wird dadurch wiedererkannt, dass er | auf etwas, was er sieht, mit einer Gefühlsäußerung reagiert, wie in den *Kypriern* des Dikaiogenes: Er sieht das Bild und bricht in Tränen aus, oder in den Alkinoos-Apologen [in der Erzählung des Odysseus vor Alkinoos]: ⟨Odysseus⟩ hört den Sänger, erinnert sich und weint. Daran wurden sie erkannt. 1455a1

Die vierte Art ist die aus einer Schlussfolgerung. Zum Beispiel in den *Choephoren*: | „Es ist einer gekommen, der ⟨mir⟩ ähnlich ist, ähnlich ist ⟨mir⟩ niemand außer Orest, dieser ist also gekommen." Durch einen Schluss lässt auch der Sophist Polyidos die Wiedererkennung von Iphigenie zustande kommen. Er sagt, Orest habe wahrscheinlich dies geschlussfolgert: Die Schwester ist geopfert worden, ⟨also⟩ werde es auch ihm zustoßen, geopfert zu werden. So ist es auch im *Tydeus* des Theodektes. Er denkt: „Ich bin gekommen, um meinen Sohn wiederzufinden, also werde ich | sterben." Ähnlich auch in den *Phineiden*: Die Frauen sehen den Ort und leiten daraus ihr Schicksal ab: „An dieser Stelle ist uns bestimmt zu sterben, denn hier wurden wir auch ausgesetzt." a5 a10

Es gibt auch eine Wiedererkennung, die auf einem Fehlschluss des Publikums aufgebaut ist, z. B. im *Odysseus, dem falschen Boten*. Denn dass ⟨nur⟩ er den Bogen spannt, ⟨außer ihm⟩ aber kein anderer, ist eine Erfindung des Dichters und ⟨dessen⟩ Prämisse; ⟨vom Dichter stammt⟩ auch, dass er sagt, er werde den Bogen erkennen, den er doch nie zuvor gesehen hat, | dass er [der falsche Odysseus] aber dadurch, dass er ihn [den Bogen] erkennt, eben dadurch [als Odysseus] wiedererkannt sei, ist ein Fehlschluss⟨, den das Publikum ziehen soll⟩. a15

Von allen die beste ⟨Art der⟩ Wiedererkennung aber ist die, die sich aus der Handlungsfolge selbst ergibt, wenn es gemäß dem Wahrscheinlichen zu einer Affekthandlung kommt, wie z. B. im *Ödipus* des Sophokles oder in der *Iphigenie*. Denn es ist wahrscheinlich, dass sie einen Brief würde übergeben wollen. Allein diese Art von Wiedererkennung kommt | ohne angedichtete Zeichen und Halsbänder aus. Die zweitbeste Art ist die aus einer Schlussfolgerung. a20

Kapitel 17

Es muss sich aber, wer ⟨den Handlungsablauf⟩ eines Mythos konzipieren und sprachlich ausarbeiten will, eine möglichst konkrete Vorstellung machen. So nämlich hat er ⟨alles⟩ mit größter Deutlichkeit vor Augen, wie wenn er bei den | Handlungen selbst dabei wäre, und wird auf diese Weise finden, a25

was zu ihnen passt, und am wenigsten ⟨mögliche⟩ Unstimmigkeiten ⟨in der Handlungsführung⟩ übersehen. Ein Indiz dafür ist die Kritik, die man an Karkinos geübt hat: Amphiaraos trat nämlich aus dem Heiligtum⟨, aus dem er weggegangen war,⟩ heraus ⟨auf die Bühne⟩, was dem, der das Stück nicht sah⟨, sondern nur las⟩, entgehen konnte. Auf der Bühne aber fiel das Stück durch, weil dieser Fehler das Missfallen der Zuschauer erregte.

Soweit möglich soll man bei der Ausarbeitung auch die Art, wie Gefühle a30 zum Ausdruck kommen, | mitberücksichtigen. Die überzeugendste Darstellung gelingt nämlich denen, die selbst – von ihrer entsprechenden Disposition her – die dargestellten Gefühle empfinden; und wer selbst die Verletzung fühlt, stellt die Verletzung, wer selbst empört ist, stellt den Zorn am wahrhaftesten dar. Deshalb erfordert die Dichtung eine reich begabte [‚geniale'] Natur oder einen manischen Charakter. Von diesen nämlich haben die einen eine bewegliche Einbildungskraft [*eúplastoi*], die anderen sind fähig, ganz aus sich herauszutreten [*ekstatikoí*].

Die Geschichten [*lógoi*] – sowohl die, für die es bereits poetische Vorla-1455b1 gen gibt, | als auch die, die man selbst erfindet – soll man in einer Grundskizze entwickeln, dann erst soll man sie so ⟨wie eben beschrieben⟩ in Szenen einteilen und ⟨bis ins Detail⟩ ausführen.

Wie man sich die Anlage einer Grundskizze vorzustellen hat, kann man am Beispiel der Iphigenie-Handlung klarmachen: Ein Mädchen wird geopfert und, ohne dass den Opfernden klar ist, was geschieht, entrückt. Es wird b5 in ein anderes | Land versetzt, in dem es Sitte ist, die Fremden der Göttin zu opfern. Dieses Priesteramt erhält das Mädchen. Einige Zeit später geschieht es, dass der Bruder der Priesterin kommt. Dass er dies auf Weisung eines Gottes tut – der Grund für diese Weisung liegt außerhalb des Handlungsrahmens – und mit welcher Aufgabe, gehört nicht zum darzustellenden Handlungsverlauf. Er kommt also, er wird gefangengenommen, und in dem Augenblick, in dem er geopfert werden soll, kommt es zur Wiedererken-b10 nung dadurch, dass man ihn – wie in der Version des Euripides | oder wie in der des Polyides – gemäß dem Wahrscheinlichen sagen lässt, es sei also nicht nur der Schwester bestimmt gewesen, geopfert zu werden, sondern auch ihm selbst. Das ist dann der Anfang der Rettung.

Der nächste Schritt ist bereits, den Figuren Namen zu geben und die einzelnen Szenen auszuarbeiten. Dabei muss man darauf achten, dass auch diese kleineren Handlungseinheiten charakteristisch sind, wie z. B. im *Orest* der b15 Wahnsinnsanfall, der zu seiner Festnahme führt, und seine Rettung | durch einen Reinigungsvorgang ⟨charakteristisch für Orest sind⟩.

Im Drama sind die Einzelszenen kurz, die epische Dichtung erreicht durch sie ihren großen Umfang. Die *Odyssee*-Geschichte ist ja nicht lang: Jemand ist viele Jahre von zuhause weg, wird von Poseidon festgehalten und ist ganz b20 auf sich allein gestellt. Die Verhältnisse zuhause sind so, dass sein Besitz | von

den Freiern aufgebraucht wird und sein Sohn durch einen Anschlag bedroht ist. Er selbst kommt nach schweren Bedrängnissen zurück, gibt sich bestimmten Personen zu erkennen, geht zum Angriff über, bleibt selbst unversehrt und vernichtet die Feinde. Das ist das, was zur Geschichte gehört, das andere gehört zur Ausgestaltung der einzelnen Szenen.

Kapitel 18

Von jeder Tragödie besteht der eine Teil ⟨ihrer Handlung⟩ aus der Herstellung von Verwicklungen, der andere in deren Auflösung. Das, was | außerhalb der Bühnenhandlung liegt, und einige der Handlungsteile, die auf der Bühne dargestellt werden, bilden häufig die Verwicklung, der Rest ist die Lösung. Ich verwende diese Begriffe wie folgt: Die Verwicklung ist der Teil der Handlung, der von ihrem Anfang bis zu dem Punkt reicht, der die äußerste Steigerung bildet, von der aus der Übergang ins Glück bzw. ins Unglück stattfindet; die Auflösung ist der Teil der Handlung, der vom Anfang des Übergangs bis zum Schluss reicht. So bildet im *Lynkeus* des Theodektes | die Vorgeschichte, die Ergreifung des Kindes und noch ihre ** die Verwicklung, die Lösung reicht von der Mordanklage bis zum Schluss. b25 b30

Es gibt vier Arten von Tragödien, nämlich genauso viele wie die genannten konstitutiven Teile ⟨der Tragödie⟩ [Mythos, Pathos, Charakter, Denkweise]:

1) diejenige, die eine Verwicklung ⟨von Motiven⟩ enthält und ganz und gar auf den Handlungsumschwung und die Wiedererkennung ausgerichtet ist [Mythos];
2) diejenige, in der das Moment des Leids [des Pathos] vorherrscht, wie z. B. die | Aias- und die Ixion-Tragödien; 1456a1
3) diejenige, in der vor allem Handlungen, die den Charakter ⟨von jemandem⟩ zum Ausdruck bringen, dargestellt werden, wie die *Phtiotiden* und der *Peleus* [Charakter, *ḗthos*];
4) viertens diejenige⟨⟨, bei der das Moment der Denkweise dominiert und in Reden und Handlungen zum Ausdruck gebracht wird⟩⟩, wie die *Phorkiden* und der *Prometheus* und die Tragödien, die im Hades spielen [Denkweise, *diánoia*].

Am besten ist es nun zu versuchen, über alle ⟨für die Tragödie spezifischen⟩ Komponenten zu verfügen, wenn das nicht möglich ist, dann über die wichtigsten und über so viele wie möglich – gerade | wegen der heutigen Angriffe auf die Dichter. Es hat ja für jede ⟨wesentliche⟩ Komponente der Tragödie gute Dichter gegeben, deshalb fordert man jetzt von einem allein, er solle jeden in seiner eigentümlichen Stärke übertreffen. a5

Richtig ist es, dass man die Frage, ob Tragödien verschieden oder gleich sind, nach keinem anderen Kriterium als dem Mythos beurteilt. Einen gleichen Mythos aber haben Tragödien, die denselben Aufbau und dieselbe Auflösung der Verwicklung haben. Viele bauen die Verwicklung zwar gut auf, | a10 lösen sie aber schlecht auf. Es muss aber beides immer einander entsprechen.

Man muss aber, wie oft gesagt wurde, darauf achten, eine Tragödie nicht wie eine epische Handlungskomposition anzulegen – episch nenne ich eine Komposition, wenn sie mehrere Handlungseinheiten enthält –, z. B. wenn man den gesamten Handlungsaufbau der *Ilias* ⟨dramatisch⟩ gestalten wollte. Dort nämlich können wegen des Umfangs die Teile in angemessener Länge a15 ausgeführt werden, in | dramatischer Darstellung aber würde die Auffassungskraft weit überfordert.

Ein Beleg dafür ist: diejenigen, die die ganze Zerstörung Trojas als Stoff für eine Tragödie verwendet haben und nicht nur einzelne Teile ⟨dieser Gesamthandlung⟩, wie es Euripides in der *Niobe* gemacht hat, und ⟨die sich⟩ auch nicht so wie Aischylos ⟨auf einen Teil beschränkt haben⟩, sind ⟨beim Publikum⟩ durchgefallen oder haben im Wettbewerb schlecht abgeschnitten; denn auch Agathon ist nur an dieser ⟨Stoffüberfrachtung⟩ gescheitert.

a20 Mit einer Handlung, die in ihr Gegenteil umschlägt, und einer | einsträngigen Handlungsfolge erreicht man dagegen das angestrebte Ziel in außerordentlichem Maß. Denn dies ist tragisch und human. Man erreicht es, wenn ein Kluger, der aber auch einen schlechten Charakterzug hat, betrogen wird, wie Sisyphos, oder jemand, der zwar tapfer, aber auch ungerecht ist, überwunden wird. Das aber ist auch wahrscheinlich, wie Agathon sagt, denn es a25 sei wahrscheinlich, dass vieles | auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe.

Den Chor aber muss man wie einen der Schauspieler behandeln, er muss Teil des Ganzen sein und an der Handlung beteiligt sein, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei den übrigen Dichtern gehören die gesungenen Partien um nichts mehr zur jeweiligen Handlung als zu irgendeiner anderen Tragödie. Daher sind die gesungenen Partien bei ihnen a30 ⟨bloße⟩ Einlagen. Der erste, der damit begann, war | Agathon. Doch worin besteht der Unterschied zwischen Gesangseinlagen und der Übertragung einer Rede oder einer kompletten Szene von einer Tragödie in eine andere?

Kapitel 19

Damit haben wir die anderen wesentlichen Momente [*eídē*] behandelt. Es bleibt übrig, von der sprachlichen Ausdrucksweise [*léxis*] und der Denk- und Argumentationsweise [*diánoia*] zu sprechen.

Die Behandlung der Argumentationsformen in | meiner *Rhetorik* setze ich voraus. Denn dieses Thema gehört eher in jene Disziplin. Alles das aber hat sein Prinzip in der Denkweise, was mit dem Mittel der Rede erreicht werden muss. Zu diesen ⟨Mitteln⟩ gehören das Beweisen, das Widerlegen, das Hervorrufen von Affekten (wie | Mitleid, Furcht, Zorn, und was alles von dieser Art ist) und außerdem ⟨die Kunst⟩, die Größe oder Bedeutungslosigkeit einer Sache deutlich zu machen. a35 1456b1

Natürlich muss man sich bei ⟨der Darstellung von⟩ Handlungen ⟨wie von Reden⟩ nach denselben Prinzipien richten, wenn man bewirken will, dass eine Handlung Mitleid oder Frucht erregt, bedeutend oder wahrscheinlich ist. Der Unterschied liegt lediglich darin, | dass sich die Wirkung im einen Fall ohne ⟨ausdrückliche⟩ Belehrung einstellen muss, während sie im andern Fall in der Rede vom Redner erzeugt werden und sich aus der Rede ergeben muss. Denn welche Funktion hätte der Redner, wenn sich ⟨ein bestimmter Effekt⟩ auch unabhängig von der Rede so einstellte, wie er sein soll? b5

Von den Dingen, die mit der sprachlichen Gestaltung [*léxis*] zu tun haben, ist ⟨die Unterscheidung⟩ der Satzarten eine Art der Betrachtungsweise. | Über sie müssen die Schauspieler Bescheid wissen und jeder, der eine solche sprachgestaltende Kunst beherrscht, z. B.: Was ist eine Bitte, was ein Gebet, ein Bericht, eine Drohung, eine Frage, eine Antwort? – und was es sonst noch derartiges gibt. Denn wegen der Kenntnis oder Unkenntnis in diesen Fragen wird der Dichtung kein Vorwurf gemacht, mit dem man sich ernsthaft auseinandersetzen müsste. | Denn welchen Fehler soll man in dem erkennen, was Protagoras bemängelt: dass er [Homer] im Glauben zu beten, ⟨tatsächlich⟩ eine Aufforderung formuliere, wenn er sagt: „*Den Zorn singe mir, Göttin.*" Denn dazu aufzufordern, etwas zu tun oder zu lassen, ist, so behauptet er, eine Befehlsform. Deshalb können wir diesen Gegenstand übergehen, weil er nicht in die Dichtungstheorie gehört. b10 b15

Kapitel 20

| Zur Sprache [*léxis*] insgesamt gehören die folgenden Teile: Buchstabe, Silbe, Verbindungspartikel, Nomen, Verb, Gliederungspartikel, Kasus, Satz. b20

Ein Buchstabe also ist ein unteilbarer Laut, aber nicht jeder ⟨Laut dieser Art⟩, sondern ein solcher, der von sich aus dazu geeignet ist, dass aus ihm ein zusammengesetzter Laut entsteht; denn auch bei Tieren gibt es unteilbare Laute, von denen ich keinen als Buchstaben bezeichne.

| Die Arten der Buchstaben sind der Vokal, der Halbvokal und der Konsonant. Ein Vokal aber ist ein Buchstabe, der ohne Anstoßen eine hörbare Lautgestalt hat; ein Halbvokal ist ein Buchstabe, der mit Anstoßen eine hörbare Lautgestalt hat, wie zum Beispiel ‚s' oder ‚r'; ein Konsonant ist ein Buch- b25

stabe, der mit Anstoßen ⟨erzeugt wird und der⟩ bloß für sich keinen ver-
b30 nehmbaren Laut hat, der aber zusammen mit | ⟨Buchstaben⟩, die eine hörbare Lautgestalt haben, hörbar wird, wie z. B. ‚g' und ‚d'.

Diese unterscheiden sich nach der Formung des Mundes, nach dem Ort⟨, an dem sie erzeugt werden⟩, danach, ob sie aspiriert oder nicht aspiriert sind, nach der Länge oder Kürze, außerdem danach, ob sie hoch oder tief sind oder eine mittlere Tonlage haben. Eine detaillierte Behandlung dieser Fragen gehört in den Gegenstandsbereich der Metrik.

b35 Eine Silbe | ist ein Laut, der keine ⟨Sach-⟩Bedeutung hat und der zusammengesetzt ist aus einem stimmlosen Buchstaben und einem, der hörbar ist. Denn ‚gr' ist ohne ‚a' eine Silbe und mit ‚a', nämlich ‚gra'. Aber auch die verschiedenen Silbenarten zu untersuchen ist Sache der Metrik.

Eine verbindende Partikel ist ein Laut, der keine ⟨Sach-⟩Bedeutung hat und
1457a1 der weder | hindert noch bewirkt, dass aus mehreren Lauten ein Laut mit einer Bedeutung entsteht, und der dazu geeignet ist, sowohl an die Enden als auch in die Mitte – mit Bezug ⟨auf etwas anderes⟩ – gestellt zu werden, der aber nicht dazu geeignet ist, beziehungslos am Anfang eines Satzes zu stehen, wie zum Beispiel *men*, *ḗtoi*, *de*. Oder es ist ein Laut, der keine ⟨Sach-⟩Bedeutung
a5 hat und der dazu geeignet ist, aus mehreren Lauten, | die ⟨jeweils⟩ eine Bedeutung haben, eine Lautäußerung mit einer Bedeutung zu machen.

Eine Gliederungspartikel ist ein Laut, der keine Bedeutung hat und der den Anfang einer Rede oder das Ende oder eine Unterteilung ⟨in der Rede⟩ anzeigt, wie *amphí* und *perí* und die anderen. Oder: Es ist ein nicht bedeutungstragender Laut, der eine einheitliche bedeutungstragende Lautäußerung aus mehreren
a10 Lauten weder verhindert noch hervorbringt, der geeignet ist, | an den Anfang, das Ende oder in die Mitte gestellt zu werden.

Ein Nomen ist ein zusammengesetzter Laut, der eine Bedeutung hat und ohne Zeitbestimmung ist, und von dem kein Teil für sich selbst genommen bedeutungstragend ist. Denn bei den Komposita verwenden wir ⟨die einzelnen Teile⟩ nicht so, als würden sie für sich selbst etwas bedeuten. Bei dem Wort *Theódōros* zum Beispiel hat der Teil *dōros* keine eigene Bedeutung.

Ein Verb ist ein Laut, der zusammengesetzt ist, der eine Bedeutung hat
a15 und der eine Zeitangabe enthält | und von dem kein Teil für sich genommen bedeutungstragend ist, ebenso wie bei den Nomina. Denn ‚Mensch' oder ‚weiß' enthält keine Angaben über das ‚Wann', ‚läuft' oder ‚ist gelaufen' aber bezeichnet zusätzlich die Gegenwart bzw. die Vergangenheit.

Beugung [Flexion] gibt es beim Nomen und beim Verb. Die eine Flexions-
a20 art ist etwas, das die Bedeutung des Kasus hat, ‚dieses', ‚diesem' | und alles derartige; die andere hat die Bedeutung von Singular oder Plural, wie ‚Menschen' oder ‚Mensch'; eine dritte hat ihre Bedeutung von der Art der Aussprache, z. B. davon, ob etwas eine Frage oder Aufforderung ist. Denn ‚Ging er?' oder ‚Geh!' ist eine Flexion des Verbs von dieser Art.

Eine Phrase bzw. ein Satz ist eine zusammengesetzte Lautäußerung, die eine Bedeutung hat und von der einige Teile für sich selbst etwas bedeuten (denn nicht | jede ⟨zu einer Bedeutungseinheit verbundene⟩ sprachliche Äußerung ist aus Verben und Nomina zusammengesetzt, wie zum Beispiel die Definition des Menschen, sondern es kann auch eine ⟨zusammenhängende⟩ sprachliche Äußerung geben ohne Verbum, sie hat aber immer einen Teil, der etwas bedeutet), wie zum Beispiel in dem Satz ‚Kleon läuft' ‚Kleon' ⟨etwas bedeutet⟩. a25

Eine sprachliche Äußerung kann auf zwei Arten eine Einheit sein: entweder wenn das, was sie bezeichnet, ein Eines ist, oder wenn sie aus Mehrerem zu einer kontinuierlichen Einheit verbunden ist, wie die *Ilias* | durch ihren kontinuierlichen Zusammenhang eine Einheit ist, die Definition des Menschen aber dadurch, dass sie ein Eines bedeutet. a30

Kapitel 21

Es gibt zwei Arten der Bezeichnung: die eine ist einfach – einfach nenne ich, was nicht aus ⟨Teilen⟩, die etwas bedeuten, zusammengesetzt ist, z. B. ‚Erde' –, die andere zweifach. Bei dieser hat die eine einen ⟨Teil⟩, der etwas bedeutet, und einen ⟨Teil⟩, der keine Bedeutung hat, bzw., der nicht in diesem Wort etwas bedeutet, die andere besteht aus Teilen, die etwas bedeuten. Es gibt auch dreifache, vierfache Bezeichnungen und | Bezeichnungen aus noch mehr Teilen, wie oft bei den Massalioten, ⟨z. B.⟩ *hermo-kaikó-xanthos* | **. a35 1457b1

Jedes ⟨eine Sache bezeichnende⟩ Wort wird entweder normal verwendet oder als Glosse oder als Metapher oder als Schmuck, oder es ist ⟨überhaupt⟩ eine dichterische Neuschöpfung, oder es hat eine erweiterte oder verkürzte oder veränderte Gestalt erhalten.

Unter ‚normal' verstehe ich ⟨eine Bezeichnung⟩, die bei allen ⟨Sprechern einer Sprachgemeinschaft⟩ üblich ist, unter ‚Glosse' ⟨eine Bezeichnung⟩, die andere ⟨Sprachgemeinschaften⟩ verwenden. Deshalb ist klar, dass dasselbe Wort sowohl als Glosse | als auch normal verwendet werden kann, nicht aber von denselben ⟨Sprechern⟩. *Sígynon* [Dreizack] nämlich ist bei den Zyprioten ein normales Wort, wir verwenden es hingegen als Glosse. b5

Die Metapher ist die Übertragung eines Wortes, das ⟨eigentlich⟩ der Name für etwas anderes ist, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine ⟨andere⟩ Art oder gemäß einer Analogie.

Ich meine mit ‚von der Gattung | auf die Art' z. B. *„mein Schiff ‚steht' hier"*, denn das ‚Vor-Anker-Liegen' ist eine Art von ‚Stehen', mit ‚von der Art auf die Gattung' *„ja wirklich, ‚zehntausend' große Taten hat Odysseus vollbracht"*; denn ‚zehntausend' ist viel, und er [Homer] verwendet es hier b10

statt ‚viel'; mit ‚von einer Art auf eine ⟨andere⟩ Art' ⟨meine ich⟩ z.B. *„mit dem Erz die Seele abschöpfend"* und *„schneidend mit dem scharfen Erz"*,
b15 denn er [vermutlich Empedokles] hat hier | im zweiten Fall das Schöpfen ‚schneiden' genannt, im ersten Fall das Schneiden ‚schöpfen'; beides sind nämlich Arten des Wegnehmens.

Von einer analogen ⟨Verwendungsweise⟩ spreche ich, wenn sich das Zweite zum Ersten genauso verhält wie das Vierte zum Dritten. Man wird nämlich anstelle des Zweiten das Vierte oder anstelle des Vierten das Zweite nennen.
b20 Und manchmal setzt man hinzu, | worauf der Ausdruck, der stellvertretend verwendet wird, bezogen ist. Zum Beispiel ist das Verhältnis von Schale und Dionysos analog zu dem Verhältnis von Schild und Ares. Man wird nun also die Schale den Schild des Dionysos nennen und den Schild die Schale des Ares. Oder: Was das Alter in bezug auf das Leben ist, das ist der Abend in Bezug auf den Tag. Man wird also den Abend das Alter des Tages nennen,
b25 oder, wie Empedokles, das Alter den Lebensabend | oder Lebensuntergang.

In manchen Fällen ist für ein Glied einer Analogie kein ⟨eigenes⟩ Wort vorhanden, und dennoch kann man sich gleich ausdrücken. Zum Beispiel heißt das Ausstreuen von Samen ‚säen', für das Ausstreuen des Lichts aber aus der Sonne gibt es kein eigenes Wort. Dennoch verhält sich dieser Vorgang zur Sonne wie das Säen zum Samen. Deshalb hat man formuliert: *„sä-*
b30 *end das gottgeschaffene | Licht"*.

Man kann diese Art metaphorischen Sprechens ⟨durch Analogie⟩ aber auch noch anders verwenden: Man bezeichnet etwas mit einem uneigentlichen Ausdruck, spricht ihm aber etwas ab, was eigentlich zu ihm gehört, wie wenn man den Schild nicht ‚Schale des Ares', sondern ‚Schale ohne Wein' nennt.

Eine dichterische Neuschöpfung ist, wenn ein Dichter einem Wort eine Bedeutung gibt, in der es überhaupt noch niemand gebraucht hat. Es gibt ja
b35 offenkundig einige solche Neuschöpfungen, | zum Beispiel für Hörner ‚Zweige' oder für Priester ‚Beter'.

1458a1 Bei einer Worterweiterung | verwendet man einen gelängten Vokal anstelle des eigentlichen oder schiebt eine Silbe ein, bei einer Wortverkürzung nimmt man von einem Wort etwas weg. Erweiterungen sind etwa *póleōs* anstelle von
a5 *póleōs* oder *Pēlēiádeō* für *Pēleídou*; Wortverkürzungen sind etwa | *kri* [statt: *krithḗ*, Gerste] oder *dō* [statt: *dṓma*, Haus] oder *„mía gínetai amphotérōn ops"* [statt: *ópsis*, Blick].

Verändert ist ⟨ein Wort⟩, wenn man von der ⟨üblichen⟩ Bezeichnung etwas wegfallen lässt und etwas anderes ⟨hinzu⟩erfindet, z. B. wenn man „an der rechteren Brust" statt „an der rechten" sagt.

Von den Substantiven sind die einen männlich, die anderen weiblich, die dritten liegen dazwischen: Männlich sind alle, die auf Ny, Rho oder Sigma
a10 enden oder | auf ⟨Buchstaben⟩, die mit letzterem zusammengesetzt sind (dies sind zwei: Psi und Xi). Weiblich sind alle Wörter, die auf Vokale enden, die

immer lang sind, wie auf Ēta und Ōmega, sowie bei den Vokalen, die gelängt werden können, die auf Alpha. So gibt es gleich viele Endungen für männliche und weibliche Wörter, denn Psi und Xi sind ja zusammengesetzt. Auf einen stimmlosen Laut [Muta] endet kein Wort, | auch nicht auf einen kurzen Vokal. a15 Auf Iota enden nur drei Wörter: *méli*, *kómmi* und *péperi*; auf Ypsilon enden fünf Wörter. Die Wörter, die zwischen den männlichen und den weiblichen liegen, enden auf diese Laute [Alpha, Iota, Ypsilon] und auf Ny und Sigma.

Kapitel 22

Die beste Ausdrucksweise ist die klare und nicht alltägliche. Am klarsten ist die, die die Worte normal gebraucht, sie ist aber | alltäglich. Ein Beispiel dafür a20 ist die Dichtung des Kleophon und des Sthenelos.

Gehoben und eine Abweichung vom normalen Wortgebrauch ist die ⟨Ausdrucksweise⟩, die fremdartige Wörter verwendet. ‚Fremdartig' nenne ich die Glosse, die Metapher, die Wortdehnung und alles das, was vom Normalen abweicht.

Wenn man aber in der Dichtung nur solche Ausdrücke verwendet, ist das Ergebnis eine Verrätselung oder Überfremdung [‚Barbarismus'] | – eine Ver- a25 rätselung, wenn sie ⟨nur⟩ aus Metaphern besteht, wenn aber aus Glossen, dann ein Barbarismus.

Die besondere Form des Rätsels ist nämlich die: Man spricht von etwas, was es wirklich gibt, stellt aber eine unmögliche Verbindung her. Solange man nur Worte ⟨in ihrer normalen Verwendungsweise⟩ zusammensetzt, ist es ⟨überhaupt⟩ nicht möglich, dies [das Unmögliche zu verbinden] zu tun, mit einer Zusammensetzung von Metaphern ist es aber möglich, z. B.: *„Ich sah einen Mann, wie er mit Feuer Erz | auf einen Mann schweißte"*, und mit a30 ähnlichen Kombinationen. Verwendet man ⟨nur⟩ Glossen, ist dies ein Barbarismus.

Man muss sie [die Ausdrucksformen] also irgendwie mischen; denn die einen bewirken, dass die Sprache nicht trivial und auch nicht alltäglich ist, wie die Glosse, die Metapher, der Schmuck und die anderen genannten Arten, mit dem normalen Wortgebrauch aber erzielt man Deutlichkeit.

Einen nicht geringen Beitrag | zur Deutlichkeit der Sprache und dazu, 1458b1 dass sie nicht trivial ist, leisten die Worterweiterungen und -kürzungen und ⟨die sonstigen⟩ Veränderungen an der Wortgestalt. Denn dadurch, dass sie anders sind als das Normale, sind sie unerwartet und erzeugen den Eindruck des Nichtalltäglichen, dadurch, dass sie etwas | mit dem, was man gewohnt b5 ist, gemeinsam haben, wird die Sprache deutlich sein.

Deshalb sind die Kritiker nicht im Recht, wenn sie eine solche Ausdrucksweise herabsetzen und ‚den Dichter' [Homer] lächerlich machen, wie Euklei-

des der Ältere, der behauptete, es sei ja leicht zu dichten, wenn es gestattet sei, ⟨jede Silbe⟩ nach Belieben zu dehnen. Dazu hatte er Spottverse in eben dieser Sprechweise gedichtet: *„Ēpicharēs sāh īch gehen nāch Marathōn* | b10 *hīnūber“ und „nie liebēnd jēnēs Nieswūrz“.*

Irgendwie Eindruck machen zu wollen, indem man in einer solchen Weise ⟨von Abänderungen der Wortgestalt⟩ Gebrauch macht, ist natürlich lächerlich. Das ⟨richtige⟩ Maß ⟨einzuhalten⟩ ist eine Forderung, die für alle genannten Ausdrucksweisen gilt. Denn der Gebrauch von Metaphern, Glos- b15 sen und der anderen ⟨Ausdrucks-⟩Arten hat, wenn er unpassend ist, | denselben Effekt, wie wenn er absichtlich lächerlich gemacht ist.

Wie sehr sich ein angemessener Gebrauch auszeichnet, kann man an den ⟨eben zitierten⟩ Hexametern erkennen, wenn man das ⟨richtige⟩ Maß bei der Wortabwandlung einhält. Auch bei der Glosse aber, bei den Metaphern und den anderen Arten kann man daran, wie einer den normalen Wortgebrauch ⟨dabei⟩ verändert, sehen, dass wir die Wahrheit sagen.

b20 Z. B. haben | Aischylos und Euripides ein und denselben Jambus gedichtet, bei dem Euripides nur ein Wort veränderte, indem er an die Stelle des gewohnten normalen Wortes eine Glosse setzte; und so erscheint der eine Vers schön, der andere billig. Aischylos hatte nämlich im *Philoktet* formuliert:

„ein Geschwür, das mein Fleisch am Fuß frisst“;

Euripides ersetzte *„frisst“* durch *„verzehrt“*;

⟨genauso wäre es,⟩ wenn einer den Vers:

b25 | *„jetzt aber, gering, nichtig und ungestalt, wie ich bin“*

umänderte und normale Ausdrücke gebrauchte:

„jetzt aber, klein, schwächlich und hässlich, wie ich bin“;

oder bei den Versen:

„einen unansehnlichen Sessel hinstellend und einen geringen Tisch“ und

b30 | *„einen schlechten Sessel hinstellend und einen kleinen Tisch“*,

oder wenn man *„die Gestade brüllten“* durch *„die Gestade schrieen“* ersetzt.

Außerdem hat Ariphrades die Tragödiendichter dafür lächerlich gemacht, dass sie gerade das, was niemand in der Umgangssprache sagen würde, gebrauchen, zum Beispiel *„her von dem Hause“*, aber nicht *„aus dem Haus“*, 1459a1 oder *„das Deinige“* oder *„ich aber denselbigen“* oder | *„herum um Achill“*, aber nicht *„um Achill herum“*, und was sonst von dieser Art ist. Denn weil es im normalen Sprachgebrauch nicht vorkommt, erweckt alles Derartige den Eindruck einer gewählten Sprache. Jener aber hat dies verkannt.

Es ist aber wichtig, ein jedes der genannten Ausdrucksmittel in angemes- a5 sener Weise | zu verwenden, sowohl die verdoppelten Worte als auch die Glossen, am allerwichtigsten aber ist es, dass die Sprache ⟨der Dichtung⟩ metaphorisch ist. Allein dies nämlich kann man nicht von einem anderen

übernehmen, sondern ist Zeichen hoher Begabung. Denn gute Metaphern zu finden, hängt von der Fähigkeit ab, Ähnlichkeiten [d. h. in Verschiedenem das Gleiche] zu erkennen.

Von den Bezeichnungen passen die zweifachen am besten für die Dithyramben, die Glossen | für den heroischen Vers, die Metaphern für die Iamben. Und in heroischen Versen sind alle genannten Arten nützlich, für den Jambus hingegen sind alle die Ausdrucksweisen passend, die man auch in der gesprochenen Sprache verwenden würde, denn der Jambus folgt, soweit möglich, der natürlichen Sprechweise. Von dieser Art sind der normale Wortgebrauch, die Metapher und die Verwendung von Worten als Schmuck. a10

| Zur Tragödie und zur Nachahmung im dramatischen Darstellungsmodus soll uns das Gesagte damit genügen. a15

Kapitel 23

Von der Dichtung, die in der Weise erzählender Darstellung und im Medium metrisch gebundener Sprache nachahmt, ist klar, dass sie ihre Handlungseinheiten wie in den Tragödien dramatisch, das heißt, in Beziehung auf eine ganze und vollständige Handlung, die | Anfang, Mitte und Ende hat, durchgestalten muss, damit sie als eine Einheit und ein Ganzes wie ein Lebewesen die ihr eigentümliche Lust schafft. Die Art ihrer Organisation darf nicht so sein wie bei der Geschichtsschreibung, in der notwendigerweise nicht die Einheit einer Handlung dargestellt werden kann, sondern ⟨nur⟩ das Geschehen in einem bestimmten Zeitraum, d. h. alle Ereignisse in diesem Zeitraum im Umfeld einer oder mehrerer Personen, deren Verhältnis zueinander so ist, wie es sich eben ergab. Denn so, wie | im Verlauf derselben Zeit die Seeschlacht bei Salamis stattfand und die Schlacht in Sizilien gegen die Karthager, ohne dass sie auf ein und dasselbe Handlungsziel hin gerichtet waren, so ereignet sich in den aufeinander folgenden Zeitabschnitten bisweilen eines nach dem anderen, ohne dass sich aus ihnen ein ⟨gemeinsam erreichtes⟩ Ziel ergäbe. Aber nahezu alle Dichter gehen so | vor. a20 a25 a30

Daher muss, wie schon gesagt, auch in dieser Hinsicht Homer als göttergleich erscheinen im Vergleich mit den anderen, weil er nicht versucht hat, den Krieg insgesamt darzustellen, obwohl er einen Anfang und ein Ende hat. Viel zu groß nämlich und unüberschaubar hätte der Mythos werden müssen oder, wenn er maßvoll im Hinblick auf den Umfang geblieben wäre, doch überaus verwickelt wegen der Vielfalt ⟨der Stoffe⟩. | Tatsächlich hat er aber einen Teil herausgegriffen und viele andere Ereignisse in Einzelszenen darauf bezogen, wie den Schiffskatalog und anderes, das sich an die Handlung anschließt, und hat so seine Dichtung gegliedert. a35

1459b1 Die anderen kreisen in ihren Dichtungen um einen Menschen | und um einen Zeitraum herum und um eine Handlung, die ⟨aber⟩ vielteilig ist; z.B. der Dichter der *Kyprien* und der *Kleinen Ilias*.

Das ist der Grund, warum man aus der *Ilias*-Handlung und der *Odyssee*-Handlung jeweils nur eine Tragödie oder [im Fall der *Odyssee*] nur zwei machen könnte, während man die *Kyprien*-Handlung in vielen und die Hand-
b5 lung der *Kleinen* | *Ilias* in mehr als acht Tragödien unterbringen müsste, etwa: die *Entscheidung über die Waffen*, *Philoktet*, *Neoptolemos*, *Eurypylos*, der *Bettelgang*, die *Spartanerinnen*, die *Zerstörung Troias*, die *Abfahrt*, *Sinon* und die *Troerinnen*.

Kapitel 24

Und weiter: Die Arten der epischen Dichtung müssen dieselben sein wie bei der Tragödie, denn auch ihr Handlungsgefüge ist entweder einsträngig oder komplex und enthält Charakterdarstellung oder Darstellung von Leiden.
b10 Auch ihre | ⟨gattungskonstitutiven⟩ Teile sind mit Ausnahme der Lieddichtung und Aufführung dieselben. Denn auch bei ihr müssen Wendepunkte, Wiedererkennungen und Darstellung von Leid vorkommen. Außerdem müssen auch bei ihr die Formen der Argumentation und die sprachliche Gestaltung gut ausgeführt sein.

All dies hat Homer befolgt, und zwar als erster und in hinreichender Weise. Denn von seinen beiden Dichtungen ist die eine, die *Ilias*, einsträngig und
b15 stellt großes Leid dar, die andere, die | *Odyssee*, ist komplex (sie ist durch und durch Wiedererkennung) und zeigt ⟨individuell⟩ charakteristisches Verhalten. Darüber hinaus hat er alle in der Gestaltung der Sprechweise und der Darstellung charakteristischer Argumentationsformen übertroffen.

Die epische Darstellungsform unterscheidet sich aber ⟨von der Tragödie⟩ im Umfang der Handlungskomposition und im Versmaß. Für die Definition des Umfangs ist die genannte hinreichend: Es muss möglich sein, An-
b20 fang und | Ende gemeinsam zu überschauen. Dies ist wohl dann gegeben, wenn die Kompositionen im Umfang geringer sind als die alten, aber in etwa dem Umfang so vieler Tragödien entsprechen, wie man in einer Aufführung bringen kann.

Zur Erweiterung des Umfangs verfügt die epische Dichtung über eine Besonderheit, die ihr reiche Möglichkeiten dazu gibt. Denn in der Tragödie
b25 kann man nicht mehrere gleichzeitig verlaufende | Teilhandlungen darstellen, sondern nur den Teil, der ⟨gerade⟩ auf der Bühne und von den Schauspielern ⟨ausgeführt werden kann⟩. In der epischen Dichtung dagegen, da sie die Form einer Erzählung hat, ist es möglich, mehrere Teilhandlungen gleichzeitig verlaufen zu lassen. Handelt es sich dabei um Teile, die zu einer

Handlung gehören, führt dies zu einer Steigerung des Gehalts der Dichtung. So verschafft diese Möglichkeit der epischen Dichtung einen erhabeneren Eindruck, versetzt den | Zuhörer in wechselnde Zustände und erlaubt, b30 die Handlung durch abwechselnde Szenen zu gliedern. Denn Mangel an Abwechslung nämlich schafft leicht Überdruss und wird so zur Ursache, dass Tragödien beim Publikum durchfallen.

Als Versmaß hat man durch Ausprobieren das heroische als passend gefunden. Wenn man nämlich eine erzählende Nachahmung in irgendeinem anderen Metrum oder in vielen Versmaßen schafft, wirkt es unpassend. Das heroische ist nämlich das stabilste und | gewichtigste von den Versmaßen b35 (deshalb haben in ihm Glossen und Metaphern am ehesten ihre Stelle – tatsächlich enthält die erzählende Darstellungsweise mehr davon als die anderen Darstellungsformen). Dagegen haben Jambus und Tetrameter | dynami- 1460a1 schen Charakter, dieser passend zum Tanz, jener passend zum Handeln. Außerdem ist es ausgesprochen unpassend, wenn jemand diese mischen wollte, wie ⟨es⟩ Chairemon ⟨macht⟩. Deshalb hat niemand bei der Darstellung eines umfangreichen Handlungsgefüges ein anderes Versmaß gewählt als das heroische, sondern es ist, wie wir gesagt haben, die Natur ⟨dieser Dichtungsart⟩ selbst, die lehrt, das, was zu ihr passt, | auszuwählen. a5

Homer verdient in vieler Hinsicht Lob, besonders aber deshalb, weil er als einziger unter den Dichtern ein genaues Wissen davon hatte, was der Dichter selbst in der Dichtung zu tun hat. In eigener Person nämlich soll der Dichter so wenig wie möglich sagen. Dieses ⟨Erklären in eigener Person⟩ macht nicht zum Dichter.

Die anderen Dichter treten nun [mit ihren Kommentaren] selbst über das ganze Werk hin in den Vordergrund, in mimetischer Darstellung aber bringen sie nur weniges und selten. Homer dagegen | lässt einen Mann oder eine a10 Frau oder einen anderen Charakter unmittelbar nach nur wenigen einleitenden Worten auftreten, und zwar niemanden ohne charakteristisches Verhalten, jeden vielmehr mit bestimmter Charakterzeichnung.

Man muss zwar in der Tragödie das, was Staunen erregt, darstellen, besser aber lässt sich Widerlogisches, das die Hauptursache für etwas, das Staunen erregt, ist, im Epos integrieren, weil man den Handelnden nicht vor Augen hat. So würde die Szene mit | der Verfolgung Hektors auf der Bühne sicher a15 lächerlich wirken: wie die einen [die Griechen] herumstehen, ohne die Verfolgung aufzunehmen, während der andere [Achill] den Kopf schüttelt [um sie zurückzuhalten] – im Epos fällt dies dagegen nicht auf.

Das aber, was Staunen erregt, ist angenehm. Das kann man daran sehen, dass alle beim Geschichtenerzählen übertreiben, weil sie Gefallen finden wollen.

Der beste Lehrmeister war Homer für die anderen auch darin, das Falsche so, wie es richtig ist, zu sagen, | d. h. darin, wie man Fehlschlüsse er- a20

zeugt. Denn die Leute meinen: Wenn deshalb, weil A der Fall ist, auch B der Fall ist, oder wenn aus dem Entstehen von A die Entstehung von B folgt, so müsse, wenn das Spätere der Fall ist, auch das Frühere der Fall sein oder entstehen. Das ist aber falsch. Deshalb muss man, wenn das Erste [A] falsch ist, etwas Anderes [B] aber, falls A der Fall ist, notwendig der Fall ist oder entsteht, ⟨dieses⟩ [B] hinzufügen. Denn wissen wir, dass dies [B] wahr |
a25 ist, zieht unser Verstand zu unrecht den Schluss, dass auch das Erste [A] wahr ist. Ein Beispiel dafür kommt in der Fußwaschungsszene ⟨der *Odyssee*⟩ vor.

Es verdient also einerseits das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, den Vorzug vor dem Möglichen, das nicht glaubhaft ist. Die ⟨Aufeinanderfolge der⟩ Handlungen aber soll man nicht aus Teilen zusammenstellen, die die ⟨Handlungs-⟩Logik verletzen, am besten sollen sie überhaupt nichts, was die ⟨Handlungs-⟩Logik verletzt, enthalten, wenn aber doch, dann außerhalb
a30 der Bühnenhandlung, wie zum Beispiel, | dass Ödipus nicht weiß, wie Laios umgekommen ist. Im Verlauf des Dramas selbst darf es das nicht geben, wie etwa in der *Elektra* bei den Leuten, die von den Pythischen Spielen berichten, oder wie in den *Mysern* bei dem Stummen, der aus Tegea nach Mysien kam. Daher ist die Behauptung, man zerstöre sonst den Zusammenhang der Handlung, lächerlich. Solche Handlungen darf man nämlich grundsätzlich
a35 nicht konstruieren. Wenn man es aber tut und einen | einigermaßen stimmigen Eindruck erreicht, dann ist auch Ungewöhnliches zulässig; denn auch
1460b1 die Ungereimtheiten in der *Odyssee* in der Szene der Aussetzung | wären sicher unerträglich, wenn ein schlechter Dichter sie gedichtet hätte. Nun aber hat ‚der Dichter' das Anstößige unsichtbar gemacht, indem er ⟨den Zuhörer⟩ durch andere Gaben entschädigt und erfreut.

Die Ausarbeitung des sprachlichen Ausdrucks muss in den Teilen besonders sorgfältig sein, in denen die Handlung ruht und weder Verhaltens- noch Argumentationsweisen charakterisiert werden. Es versperrt freilich eine allzu
b5 brillante | Sprache auch wieder den Blick auf das Charakteristische im Verhalten und Denken.

Kapitel 25

Was die ‚Probleme und Lösungen' angeht, wird am ehesten deutlich werden, wie viele und welche Arten es gibt, wenn wir von folgenden ⟨methodischen Vor-⟩Überlegungen ausgehen:

Sofern der Dichter etwas nachahmt – genauso wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler –, hat er genau drei ⟨mögliche Arten von Gegenständen⟩,
b10 von denen er | immer eine bestimmte wählen muss: entweder er stellt etwas so dar, wie es war oder ist, oder so, wie man sagt und meint⟨, dass es ist⟩,

oder so, wie es sein müsste. Vorgetragen aber wird dies in einer Sprache, in der es Glossen, Metaphern und viele weitere Modifikationen im Ausdruck gibt – das ist in der Dichtung ja erlaubt. Außerdem sind die Kriterien für ‚richtig' und ‚falsch' nicht dieselben in der Politik und in der Dichtung, auch nicht in irgendeiner anderen | Disziplin und in der Dichtung. b15

In der Dichtung selbst kommen zwei Arten von Fehlern vor, eine nämlich kommt aus ihr selbst, eine andere betrifft sie nur äußerlich. Denn wenn der Dichter etwas zum Gegenstand einer Nachahmung gewählt hat, aus dem sich keine mögliche Handlung ergibt, ist dies ein dichtungsspezifischer Fehler. Wenn aber der Gegenstand seiner Wahl nicht richtig erfasst war, sondern ⟨er zum Beispiel⟩ ein Pferd, das beide rechte Beine zugleich nach vorne wirft, ⟨darstellt,⟩ so ist das ein Fehler entsprechend der jeweiligen Disziplin, | zum b20 Beispiel ein Fehler in der Medizin oder irgendeiner anderen Disziplin, nicht aber ein Fehler in der Dichtkunst selbst.

Diese Differenzierungen muss man also im Blick behalten, wenn man die kritischen Einwendungen, die aus den ‚Problemen' abgeleitet werden, widerlegen will.

Zunächst zu den Einwendungen, die den eigentlichen Bereich der Dichtkunst betreffen.

Etwas dichterisch darzustellen, was nicht möglich ist, ist ⟨grundsätzlich⟩ ein Fehler; er ist aber gerechtfertigt, wenn die Dichtung damit das für sie eigentümliche Ziel (und dieses | Ziel haben wir definiert) erreicht, wenn sie b25 auf diese Weise dem betreffenden Teil selbst oder einem anderen Teil eine stärker bewegende Wirkung verschafft. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung der Verfolgung Hektors. Wenn dieses Ziel aber besser oder genauso gut da sein könnte, wenn man sich an die jeweilige Disziplin hält, ist der Verstoß nicht gerechtfertigt. Denn man soll, wenn es möglich ist, überhaupt keinen Fehler machen.

Außerdem: Zu welcher von den beiden ⟨genannten Arten⟩ gehört der | Fehler – zu denen, die an der Kunst gemessen werden, oder zu denen, die an b30 einem anderen, hinzukommenden Maßstab beurteilt werden? Denn der Fehler ist weniger gravierend, wenn der Dichter nicht wusste, dass eine Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn seine Zeichnung des Gegenstands unmimetisch ist.

Zu diesen ⟨Lösungsmöglichkeiten, die die Dichtung selbst betreffen,⟩ kommt ⟨als nächste Lösungsmöglichkeit⟩ hinzu: Wenn der Vorwurf erhoben wird, dass ⟨etwas so⟩ nicht wahr ist, dann ⟨muss man dem entgegensetzen: Es ist zwar nicht wahr,⟩ aber vielleicht so, wie es sein müsste, z. B. hat auch Sophokles gesagt, er dichte ⟨seine Charaktere⟩ so, wie sie sein müssen, Euripides aber, wie sie sind – damit | muss man den Vorwurf auflösen. b35

Gibt es weder die eine noch die andere Möglichkeit, kann man sich auf das, was man gemeinhin sagt, berufen, zum Beispiel bei Götterdarstellungen.

Denn vielleicht ist es weder besser, sie so darzustellen⟨, wie sie dargestellt
1461a1 werden⟩, noch entspricht es der Wahrheit, aber wenn man es eben tut, | ⟨muss man es so verteidigen⟩ wie gegenüber Xenophanes: *„man sagt eben so"*.

Anderes kann man vielleicht nicht besser darstellen, als es ist, aber so, wie es ⟨früher⟩ war, zum Beispiel die Art, mit Waffen umzugehen: *„Sie hatten die Lanzen senkrecht auf der Schaftspitze stehen."* Denn so war es damals üblich, wie auch heute noch bei den Illyrern.

a5 Wenn es darum geht, ob jemand gut oder nicht gut | gesprochen oder gehandelt hat, dann darf man sich nicht nur nach der Tat selbst oder nach dem Gesagten richten und prüfen, ob es gut oder mangelhaft ist, man muss auch die Person des Handelnden oder Sprechenden einbeziehen und prüfen, zu wem, wann, für wen oder weswegen ⟨er handelt oder spricht⟩, zum Beispiel, ob er es wegen eines höheren Gutes tut, damit es erreicht wird, oder wegen eines größeren Übels, um es abzuwenden.

a10 Anderes muss man mit Blick auf die | sprachliche Form lösen, zum Beispiel indem man die Formulierung *„die Bergwesen* [Maultiere] *zuerst"* als Glosse versteht. Denn vielleicht meint er [Homer] nicht die Maulesel, sondern die Wächter. Und wenn er von Dolon sagt: *„er also war zwar hässlich an Gestalt"*, dann sagt er nicht von dessen Körper, dass er nicht wohl proportioniert sei, sondern von dessen Gesicht, dass es hässlich sei. Denn *„schöngestaltet"* sagen die Kreter von einem schönen Gesicht. Und in dem Aus-
a15 druck | *„mische den Wein stärker"* ist nicht gemeint, den Wein *„unvermischt"* einzuschenken wie für Trinker, sondern *„eilfertiger"*.

Anderes ist metaphorisch ausgedrückt, zum Beispiel ⟨sagt Homer⟩: „Alle *Götter und Menschen schliefen die ganze Nacht."* Gleichzeitig sagt er aber: *„Als er aber auf die Ebene von Troia blickte, ⟨staunte er⟩ über das Tönen von Flöte und Syrinx." „Alle"* ist hier nämlich metaphorisch anstelle von *„viele"* |
a20 gebraucht, denn *„alles"* ist eine Form von *„viel"*. Auch die Formulierung *„sie* allein *nimmt nicht teil an …"* ist metaphorisch zu verstehen, denn *„allein"* steht für das, was am deutlichsten erkennbar ist.

Anderes ist eine Frage der Prosodie. Mit ihrer Hilfe erklärte Hippias von Thasos die Stellen *„geben wir* [mit anderer Betonung: *gib*] *ihm Ruhm zu erlangen"* und *„von dem ein Teil* [in anderer Betonung: *der nicht*] *im Regen vermoderte"*.

Andere Probleme werden durch Einteilung ⟨der Sätze in Sinneinheiten⟩ gelöst, wie bei dem Vers des Empedokles: *„Sogleich wurde sterblich, was*
a25 *zuvor* | *unsterblich zu sein verstand, und das zuvor Unvermischte wurde vermischt."* Anderes erklärt man durch ⟨Beachtung der⟩ Zweideutigkeit ⟨der Wörter⟩: *„Es war aber schon mehr Nacht vergangen."* Denn *„mehr"* ist zweideutig [nämlich entweder komparativ oder absolut].

Anderes aus dem Sprachgebrauch: Man nennt auch den gemischten Wein einfach ‚Wein'; daher sagt der Dichter: *„eine Beinschiene von neugefertigtem*

Zinn". Und diejenigen, die Eisen bearbeiten, nennt man ‚Kupferschmiede', und so sagt man auch, | dass Ganymed den Göttern Wein einschenke, obwohl die Götter gar keinen Wein trinken. Es gibt aber auch die Möglichkeit, diese Ausdrücke als Metaphern zu verstehen. a30

Man muss aber auch immer dann, wenn ein Wort etwas Widersprüchliches zu bedeuten scheint, prüfen, wie viele Bedeutungen es in dem jeweiligen Ausdruck haben kann; zum Beispiel in dem Ausdruck *„dort* [oder: *auf diese Weise*] *hielt sich die eherne Lanze* [oder: *wurde die eherne Lanze aufgehalten*]" kann der Ausdruck *„dort /so wurde festgehalten"* verschiedene Bedeutungen haben, so oder | so, wie man der Formulierung wohl den besten Sinn geben kann. Dieses ⟨prüfende⟩ Verfahren ist dem entgegengesetzt, | das Glaukon beschreibt: Einige Leute nehmen ein ungeprüftes Vorurteil auf, behandeln es dann wie eine gültige Prämisse und ziehen daraus ihre Folgerungen. Und als ob der Dichter das gesagt habe, was ihrem Vorurteil entspricht, kritisieren sie ihn, wenn seine Aussage ihrer Meinung widerspricht. a35 1461b1

Diesen ⟨Fehler⟩ findet man bei ⟨der Kritik⟩, die wegen Ikarios gemacht wird. Sie glauben nämlich, er sei Spartaner; | dann also ist es abwegig ⟨anzunehmen⟩, Telemach sei ihm nicht begegnet, als er nach Sparta kam. Vielleicht verhält es sich aber so, wie die Kephallenier sagen. Bei ihnen nämlich, behaupten sie, habe Odysseus geheiratet, und der Name ⟨des Vaters der Penelope⟩ sei Ikadios und nicht Ikarios. Das ‚Problem' beruht also wahrscheinlich auf einem Irrtum. b5

Um zusammenzufassen: Das Unmögliche muss man auf das zurückführen, was für die | Dichtung wesentlich ist: entweder auf ihr Ziel, Vollendeteres darzustellen, oder darauf, dass sie sich an das hält, was man glaubt. Im Blick auf das, was für die Dichtung wesentlich ist, ist nämlich etwas Unmögliches, das überzeugt, ⟨⟨dem Möglichen⟩⟩, das keinen Glauben findet, vorzuziehen. ⟨⟨Denn es ist vielleicht un⟩⟩möglich, dass es so ⟨schöne⟩ Menschen gibt, wie Zeuxis sie zu malen pflegte – aber es ist ⟨das⟩ besser⟨e Verfahren⟩: denn das Beispielhafte muss besser sein. b10

Auf das, was die Leute sagen, muss man zurückführen, was der Vernunft zuwider ist – und auch darauf, dass es zu einem bestimmten Zeitpunkt gar nicht unlogisch | ist. Es ist ja wahrscheinlich, dass manches gegen die Wahrscheinlichkeit geschieht. b15

Widersprüchliche Aussagen muss man in derselben Weise der Prüfung unterziehen, wie man es bei den Widerlegungen in wissenschaftlichen Disputationen tut: Ist es dasselbe, verhält es sich in Bezug auf dasselbe und in derselben Weise, so dass tatsächlich ein Widerspruch vorliegt entweder in Bezug auf die Aussage selbst oder in Bezug auf das, was ein vernünftiger Mensch voraussetzt?

Eine Form berechtigter Kritik ist dagegen eine Kritik an der Darstellung von Vernunftwidrigem oder an verbrecherischer Gesinnung, und zwar dann,

b20 wenn es keine Notwendigkeit | für das Vernunftwidrige gibt, wie Euripides mit Aigeus verfährt, oder für eine verbrecherische Gesinnung, wie die des Menelaos im *Orest*.

Es gibt also fünf Arten von kritischen Einwendungen, die gegen dichterische Darstellungen gemacht werden: Entweder man kritisiert, dass Unmögliches dargestellt werde oder Vernunftwidriges oder absichtlich Böses oder Widersprüchliches, oder ⟨es geht um⟩ Verstöße gegen das, was im Sinn einer ⟨anderen⟩ Disziplin richtig ist.

b25 Die Lösungen aber | findet man durch die Prüfung der aufgezählten Gesichtspunkte. Es sind zwölf.

Kapitel 26

Man könnte unsicher in Bezug auf die Frage sein, ob die epische oder die tragische Dichtung die bessere Nachahmung ist.

Wenn nämlich diejenige Nachahmung höher steht, die weniger dem Geschmack der Masse folgt, und weniger nach dem Geschmack der Masse ist immer die, die sich an das kultiviertere Publikum wendet, dann ist nur allzu klar, dass die, die alles ⟨in direkter Darstellung⟩ nachahmt, dem Geschmack der Masse entspricht: Als ob ⟨die Zuschauer⟩ nämlich nichts verstünden, | b30 wenn man es ihnen nicht eigens vorführt, sind sie [die Schauspieler] ständig in Aktion, wie schlechte Aulosspieler, die sich im Kreis drehen, wenn ein Diskuswurf ⟨musikalisch⟩ nachgeahmt werden soll, oder den Chorführer herumzerren, wenn sie die *Skylla* spielen. Die Tragödie ist nun aber von dieser Art [weil sie dramatisch und nicht erzählend ist]. So haben auch die älteren Schauspieler über ihre jüngeren Kollegen geurteilt: Wegen seiner über- b35 triebenen Gebärden nannte nämlich Myniskos | den Kallipides einen Affen; 1462a1 denselben Ruf hatte auch Pindaros. | In dem Verhältnis aber, in dem diese Schauspieler zu ihren Vorgängern stehen, in dem Verhältnis steht die tragische Kunst überhaupt zur epischen Dichtung. Diese wende sich, wie sie sagen, eben an gebildete Zuhörer, die Gebärden bei der Darstellung überhaupt nicht nötig haben, die Tragödie dagegen an ungebildete. Ist die Tragödie also nach dem Geschmack der Masse, so ist klar, dass sie den geringeren Rang hat.

a5 | Erstens aber trifft diese Kritik nicht die Dichtkunst, sondern die Schauspielkunst; denn man kann auch im epischen Vortrag bei den Veranschaulichungen zuviel des Guten tun, wie Sosistratos, oder auch beim Gesangsvortrag, was Mnasitheos von Opus gemacht hat.

Zweitens darf man nicht alles Performative negativ beurteilen, wie ja auch nicht den Tanz, sondern nur wenn minderwertige Menschen ⟨nachgeahmt a10 werden⟩. Eben das hat man auch dem Kallipides | zum Vorwurf gemacht,

und heute anderen, dass sie nicht fähig sind, Frauen mit einer freien, großen Gesinnung darzustellen.

Außerdem erfüllt die Tragödie genauso wie die epische Dichtung auch ohne ⟨körperliche⟩ Aktion ihre Wirkung. Denn schon durch die Lektüre wird offenbar, wie ⟨gut oder schlecht⟩ sie ist.

Wenn sie nun in allem übrigen überlegen ist – die ⟨mimische Darstellung⟩ ist jedenfalls kein notwendiger Bestandteil von ihr.

Ein weiterer Grund ⟨für ihren höheren Rang⟩ ist, dass sie alles umfasst, was das Epos hat | (sie kann sogar dessen Versmaß verwenden), und darüber hinaus zu einem nicht geringen Teil ein musikalisches und visuelles Element. Dass dieses ästhetisches Vergnügen bereitet, ist völlig evident. a15

Außerdem hat man ⟨die ganze Tragödie⟩ klar vor Augen – sowohl bei der Lektüre als auch, wenn sie zur Aufführung kommt.

Grund ⟨ihrer Überlegenheit⟩ ist auch, dass sie weniger lang sein muss, um eine vollendete | Nachahmung zu sein (denn die konzentriertere Darstellung bereitet mehr Vergnügen als die, die durch eine lange ⟨Erzähl-⟩Zeit verdünnt wird, also etwa so, wie wenn man den *Ödipus* des Sophokles in einem Epos vom Umfang der *Ilias* darstellen wollte). 1462b1

Auch ist die Nachahmung, die die Ependichter ⟨schaffen⟩, in geringerem Maß eine Einheit (ein Indiz dafür ist, dass man aus jedem beliebigen | Epos mehrere Tragödien machen kann). Daher steht man bei der Gestaltung einer einheitlichen Handlung ⟨im Epos⟩ vor dem Problem, dass sie bei einer gedrängten Darstellung nicht abgerundet zu sein scheint, richtet man sich dagegen nach dem zu diesem Versmaß passenden Umfang, wirkt sie verwässert. Ich denke dabei an eine epische Darstellung, die sich aus mehreren Teilhandlungen zusammensetzt, so, wie die *Ilias* viele derartige Teilhandlungen hat und auch die *Odyssee*, von denen jede von ihr selbst her | eine bestimmte Größe hat. Und dennoch sind diese Dichtungen in der bestmöglichen Weise komponiert und in höchstem Maß Nachahmung einer bestimmten Handlung. b5 b10

Wenn also die Tragödie unter allen diesen Gesichtspunkten einen höheren Rang einnimmt und zudem wegen der ihr eigenen künstlerischen Leistung (es soll in diesen Formen der Nachahmung ja nicht irgendeine Lust erzeugt werden, sondern die von uns beschriebene), so ist sie offenkundig der epischen Nachahmungsform überlegen, weil sie das | Ziel ⟨einer dichterischen Handlungsgestaltung⟩ in höherem Maß als das Epos verwirklichen kann. b15

Soviel sei also gesagt über die Tragödie und das Epos, und zwar sowohl über sie selbst als auch über ihre Arten und ihre ⟨konstitutiven⟩ Teile, darüber, wie viele es gibt und worin sie sich unterscheiden, und was die Ursachen ihrer guten oder schlechten Qualität sind, und über die Einwendungen und deren Lösungen.



ERLÄUTERUNGEN

EINLEITUNG

I. Schwierigkeiten im Zugang zur *Poetik*

1. Die *Poetik* in der Kritik der Interpreten seit der Renaissance

Es gibt kaum einen literaturtheoretischen Text, der über Jahrhunderte hin eine solche Autorität ausgeübt hat wie Aristoteles' kleiner Traktat *Über die Dichtkunst*. Die Begeisterung der Renaissance für eine neue, nicht mehr von mittelalterlicher Scholastik verstellte Antike hatte auch der *Poetik* eine Renaissance gebracht, die gleich in der ersten Phase der neuzeitlichen *Poetik*-Rezeption (zwischen 1550 und 1600) zu einer Flut von Kommentaren und vielen Formen der Übernahme Aristotelischer Lehrstücke in eigene Poetik-Entwürfe geführt hat. Aber auch in der dichterischen Praxis orientierten sich beinahe alle mehr oder weniger an der ‚neuen' Lehre, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa bewundertes oder kritisiertes Leitbild blieb. Auch als direktes Gegenbild, im Blick auf das das Neue einer beginnenden ‚modernen' Ästhetik entwickelt wurde, behielt sie noch lange große Wirkkraft.

Um so verwunderlicher ist die Leseerfahrung, die man macht, wenn man beginnt, sich mit der Auslegungstradition zu beschäftigen. Von den ersten Kommentaren der Renaissance bis in die neuesten gegenwärtigen Interpretationen findet man – bei einer Vielzahl unterschiedlicher Erklärungen im einzelnen – eine erstaunliche Einheitlichkeit der Kritik. Es ist eine Gruppe oft nur in der Begrifflichkeit geringfügig variierter Einwände, die über die Jahrhunderte hin tradiert bzw. (vermeintlich) immer wieder neu formuliert wurden. Stellt man diese Kritikpunkte nebeneinander und fasst sie zusammen, muss es unverständlich erscheinen, wie man einem Buch mit diesen substantiellen Schwächen solche Beachtung hat schenken können.[1]

[1] Die folgende Auflistung der immer wieder festgestellten Defizite der Aristotelischen *Poetik* konzentriert sich auf das, was weitestgehend Gemeingut der Forschung ist. Natürlich gibt es in der Art der Kritik große Unterschiede. So äußert sich etwa in der älteren Kommentar-

Der Hauptpunkt der Kritik ist: Die *Poetik* sei ‚dunkel'.[2] Die *Poetik* ist ein in nüchterner Wissenschaftsprosa geschriebener Text, ohne Anspruch auf heraklitischen Tiefsinn. Der Vorwurf der Dunkelheit zielt daher auf einen Mangel an begrifflicher Klarheit. Im einzelnen geht es um zwei Aspekte: Aristoteles, so liest man immer wieder, führe die wichtigsten Begriffe seiner Theorie ohne Begründung ein, lasse sie ohne Erklärung und mache nicht einmal den Versuch, sie zu definieren. Dazu komme, dass sein Text eine große Zahl innerer Widersprüche, Ungereimtheiten, Inkonsequenzen und insgesamt eine konfuse Systematik aufweise.

a) Die wichtigsten Begriffe, von denen her Aristoteles zu erschließen versucht, was Dichtung ist: dass Dichtung ‚Nachahmung', dass ihr Gegenstand ‚der handelnde Mensch' sei, dass sie ein ‚Allgemeines' darstelle, und zwar ‚gemäß der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit', dass sie eine ‚Reinigung der Gefühle' zustande bringe – alle diese und eine Reihe weiterer zentraler Begriffe bleiben in der *Poetik*, so scheint es, ohne Erklärung.

b) Dazu kommt die Feststellung einer Vielzahl von Diskrepanzen. Neben das Postulat, Dichtung solle Nachahmung sein, stellt Aristoteles die Behauptung, erfundene Stoffe hätten die gleiche poetische Qualität (1451b19–26). An zentraler Stelle formuliert er die Forderung, Dichtung solle sich an das Wahrscheinliche halten und nur Mögliches darstellen, an anderen Stellen sagt er, es sei besser, etwas Unmögliches als etwas Unglaubwürdiges darzustellen (1460a26f.), und man könne um der Glaubwürdigkeit willen auch etwas Unmögliches, wenn es nur glaubwürdig ist, dichten (1461b11f.), ja er erlaubt ausdrücklich, auch von der ‚Wirklichkeit' abzuweichen und sie besser oder schlechter, als sie ist, darzustellen oder so, wie sie den Leuten zu sein scheint (1448a4f., 1461b9f.). Am Gebot der Wahrscheinlichkeit orientiert, fordert er die Vermeidung des Irrationalen in der Dichtung. Dennoch behauptet er, ein Handlungsverlauf, der Überraschendes, Wunderbares, Nichtvorhersehbares enthalte, habe eine poetisch höhere Qualität (1452a1–11).

tradition Castelvetro besonders kritisch über die *Poetik*, in der neueren Forschung etwa Lucas, während etwa Vettori aus der älteren und Halliwell in der gegenwärtigen Forschung Aristoteles eher zu verteidigen suchen. Die Kritikpunkte, auf die ich mich hier beschränke, werden aber auch von den wohlwollenden *Poetik*-Interpreten geteilt. Halliwell ist es gelungen, viele vermeintliche Ungereimtheiten der *Poetik* sinnvoll zu erklären, weil er die *Poetik* mehr, als dies traditionell üblich war, aus ihrer Stellung im Gesamt der Aristotelischen Disziplinen zu erklären versucht hat. Diesem Grundsatz (s. Halliwell 1986, S. 3f.) folgt auch dieser Kommentar.

[2] Castelvetro spricht sogar von einem „*oscurissimo libretto*", dessen noch rohe und unvollendete Form („*forma rozza e non polita*") er schon (wie auch viele heutige Interpreten) darauf zurückführt, dass die *Poetik*, so wie sie uns überliefert ist, in einem noch unfertigen, nicht endgültig ‚polierten' Zustand sei. Nach Castelvetro war diese *Poetik* für Aristoteles nur eine Materialsammlung zur späteren Bearbeitung. S. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, Bd. 1, S. 11–13.

c) Viele der Lehrstücke der *Poetik* passen zwar zu den Koordinaten der Aristotelischen Theorie, nicht aber zu der literarischen Wirklichkeit, die in ihr erfasst sein soll. Seine Erklärung der tragischen Verfehlung (*hamartía*) etwa finden die meisten nur in wenigen griechischen Tragödien, manche sogar nur im *König Ödipus* wieder. Bestimmte für die attische Tragödie wesentliche Bereiche, etwa die Rolle der Götter und des Schicksals, scheint ‚der Leser' Aristoteles (so soll ihn Platon genannt haben) nicht zur Kenntnis genommen zu haben.

d) Eine große Zahl einzelner Anstöße an der Konsistenz der Disposition kommt hinzu. Zum Beispiel schließt Aristoteles im 14. Kapitel ausdrücklich die Behandlung des ‚*Mythos*', d. h. der Bedingungen einer einheitlichen Handlungskomposition, ab. Im 16. Kapitel wendet er sich aber wieder Aspekten der Handlungskomposition zu. Im 18. Kapitel kündigt er eine Erklärung an, wie ein Handlungsknoten geknüpft und gelöst werde, um nach wenigen Sätzen zu einer Unterscheidung von vier verschiedenen Tragödienarten überzugehen, die zudem mit den Tragödienarten, wie er sie im 14. Kapitel unterschieden hatte, nicht kompatibel seien, usw.

Die häufigste Erklärung für diese festgestellten Ungereimtheiten lautet: die *Poetik* sei ein unfertiges, mehrfach überarbeitetes Vorlesungsskript, dem Aristoteles keine endgültige Fassung mehr habe geben können oder wollen.

Ein aussagekräftiges Indiz für die Abfassungszeit der *Poetik* haben wir nicht. Im 3. Kapitel spricht Aristoteles einmal von den Megarern als den *Hiesigen* (1448a31). Das ist ein mögliches Indiz dafür, dass er zumindest dieses Kapitel in Athen geschrieben hat. Dann käme als Abfassungszeit am ehesten die Zeit nach 336 in Frage, als Aristoteles wieder nach Athen zurückgekehrt war, das er nach dem Tod Platons 348/47 verlassen hatte. Mögliche weitere Indizien für diese Abfassungszeit sind auch, dass er in der *Politik*, die als relativ frühe Schrift gilt, auf die *Poetik* vorausverweist, in der *Rhetorik* dagegen mehrfach auf etwas Bezug nimmt, was er in der *Poetik* schon behandelt habe. Die *Poetik* würde also zu den relativ späten Schriften des Aristoteles gehören.[3]

Die *Poetik* ist keine für die Öffentlichkeit bestimmte Schrift gewesen. Ein von Aristoteles geschriebener Dialog *Über die Dichter*, den er selbst publiziert hatte, ist verloren. Die *Poetik* dagegen war für den Unterrichtsbetrieb bestimmt. Nach dem Tod des Aristoteles setzten sich in Griechenland neue

[3] Eine kluge Abwägung der Quellen und Argumente zur Bestimmung der Abfassungszeit der *Poetik* gibt Halliwell 1986, S. 324–330. Viele Unsicherheiten haben ihren Grund auch in der modernen Quellenkritik. Wenn man z. B. in der *Rhetorik* frühe und späte Schichten unterscheidet und eine einheitliche Schlussredaktion durch Aristoteles für unwahrscheinlich hält, dann können die Verweise auf die *Poetik*, die Aristoteles in der *Rhetorik* gibt, kein sicheres Indiz für die Abfassung der *Poetik* nach der *Rhetorik* sein.

philosophische Schulen, die Stoa, der Epikureismus und die Skepsis, durch, das Interesse an Aristoteles und seiner Schule wurde geringer. Dass uns die Lehrschriften weitestgehend erhalten sind, verdanken wir nicht mehr ganz aufklärbaren Umständen.[4] Nach Aristoteles' Tod wurden viele der sogenannten *Pragmatien* (Lehrschriften) in eine Stadt in der Nähe Troias gebracht, von dort von einem Bibliophilen erst Anfang des 1. Jahrhunderts wieder nach Athen zurückgeholt. Bei der Eroberung Athens im Jahr 86 fiel diese Bibliothek in Sullas Hände, der sie mit nach Rom nahm. Die dort von einem Andronikos aus Rhodos hergestellte Gesamtausgabe bildet die Grundlage dessen, was uns bis heute überliefert ist. Sie führte damals zu einem neuen, allmählich sich steigernden Interesse an Aristoteles. Vom 3. Jahrhundert nach Christus bis in die Hochscholastik beherrschte Aristoteles wieder die philosophische Schullehre.

Der Überlieferungsbefund und der Charakter der *Poetik* als Lehrschrift (für einen Unterrichtsbetrieb mit vermutlich eher fortgeschritteneren, mit dem Aristotelischen Lehrsystem vertrauten Schülern – sonst könnte er nicht darauf verweisen –) rechtfertigen auf keinen Fall die Annahme, die festgestellten Defizite der Methode, der Argumentation und der Disposition könnten auf mögliche Überarbeitungen oder einen unfertigen Zustand zurückgehen. Die Annahme, ein Philosoph vom Rang des Aristoteles habe nicht bemerkt, was fast jedem seiner neuzeitlichen Leser aufgefallen ist: dass er sich in einem sehr kurzen Text ständig Abweichungen von seinen eigenen Prinzipien erlaubt und dass er Einfügungen und Zusätze ganzer Kapitel und Abschnitte an Stellen macht, an denen sie (vorgeblich) nicht passen, ist wenig überzeugend.

2. Die subjektive Wende der Ästhetik und das Ende der Nachahmungspoetik

Die Schwierigkeiten, der offenbar von vielen empfundenen Qualität dieses Textes bei der genaueren Interpretation gerecht zu werden, werden noch einmal erheblich größer, wenn man sich über die Konstanten der *Poetik*-Deutung hinaus der neueren Interpretationsgeschichte zuwendet. Die in der Renaissance konzipierte und seither am weitesten verbreitete *Poetik*-Deutung ist ja, Aristoteles habe die Aufgabe der Dichtung in einer *Nachahmung der Natur* gesehen[5] und deshalb von den Dichtern gefordert, sie sollten eine der Regelmäßigkeit der Natur gemäße, dadurch wahrscheinliche (oder sogar

[4] S. Flashar 2004, S. 180f.
[5] Eine konzise und für die gegenwärtige Forschung exemplarische Deutung der Formel ‚*ars imitatur naturam*' und ihrer Wirkungsgeschichte gibt Blumenberg 1957.

notwendige) und einheitliche Geschehensfolge darstellen. Zwar solle ein Dichter nicht einfach niederschreiben, was geschehen ist, wie ein Historiker. Dichtung ist nicht Reportage, sondern – das betonen alle Renaissance-Kommentatoren von Anfang an – Erfindung, Fiktion. Aber diese Erfindung darf nicht der Willkür der Phantasie überlassen bleiben, sondern muss sich an den Ordnungsprinzipien der Natur und der Wirklichkeit überhaupt ausrichten. In diesem Sinn, d.h. als Illusionierung eines der inneren Ordnung der Wirklichkeit gemäßen Geschehens, sei sie Nachahmung.[6]

Dieses Verständnis von Dichtung setzt den Glauben an eine *„nach Maß, Zahl und Gewicht“*, wie die vielzitierte Formel aus dem Weisheitsbuch des Alten Testaments (*Sapientia* 11,21) lautet, geordnete Natur voraus, ebenso die Überzeugung, es gebe eine objektive Erkenntnis dieser Natur.

Beide Überzeugungen wurden in der Neuzeit destruiert.[7] Dass wir die Wirklichkeit nicht erkennen, wie sie ist, sondern nur, wie sie uns erscheint, ist eine Position, die die antike Sophistik und die Skepsis ausgebildet haben. Sie wird in der frühen Neuzeit wieder ‚entdeckt‘ und führt zu einer ‚neuen‘ Reflexion auf die Subjektivität des gesamten Weltverhältnisses des Menschen. Ein Ergebnis dieser Neuentdeckung der Subjektivität betrifft auch die Dichtung. Sie kann nicht mehr als Wiedergabe der Wirklichkeit, auch nicht mehr als eine Nachschöpfung der Wirklichkeit aus den ihr eigenen Regeln und Gesetzen verstanden werden, sondern muss als eine genuine, originäre Schöpfung des Subjekts erkannt werden. Nicht durch ein Erlernen objektiv gültiger Regeln, nur durch die genialische Hervorbringung von Regeln, die der Einbildungskraft des Künstlers zu verdanken sind, kann Kunst entstehen und verstanden werden. Die ‚aristotelische Regelpoetik‘ erscheint demgegenüber als rationalistisch oder intellektualistisch. Sie verkennt die ganze Spannweite des zwischen unmittelbarer Sinnlichkeit und Intellekt liegenden Bereichs für die künstlerische Produktion, d. h. des Bereichs von Anschauung, Intuition, Gefühl, Geschmack, Urteilskraft usw. Außerdem erscheint sie einem dogmatischen Realismus verpflichtet, da sie eine objektive Erkennbarkeit der Welt und ihrer Gesetzmäßigkeiten für möglich hält. Aus der Perspektive eines nachromantischen Dichtungsverständnisses erscheint der ‚Rationalismus‘ der Aristotelischen *Poetik* daher eher als ein biederes Missverständnis, aus der Perspektive eines nachkritischen, durch eine Kritik der Vernunft gereinigten Denkens als naiv.

[6] Zur Neudeutung der *Poetik* in der Renaissance s. jetzt v. a. Kappl 2006. Zur Einführung in die Poetik-Konzepte der Renaissance s. insbesondere Baldwin 1939; Buck 1952; Buck u. a., *Dichtungslehren der Romania*; Burke 1992; Crane 1954; Hall jr. 1959; Hathaway 1962; Kablitz/Neumann 1998; Langer 2002; Schmitt 1998a; Spingarn 1963; Weinberg 1961.

[7] Für eine erste Orientierung s. Fuhrmann 1973, S. 188–308; zur geistesgeschichtlichen Lokalisierung der subjektiven Wende von der Nachahmungspoetik zur Ästhetik s. Schmitt 1987/88a, 1993, 2004b.

3. Ein problematischer Vorbegriff: Nachahmung des handelnden Menschen als Nachahmung der Wirklichkeit

Obwohl das im letzten Abschnitt knapp skizzierte Entwicklungsbild unter vielen Aspekten durch neuere Forschungen als Klischee erkannt ist, hat es innerhalb der *Poetik*-Interpretation immer noch die Funktion eines Leitbildes: Die *Poetik* gilt als rationalistisch oder intellektualistisch, und sie unterliegt dem allgemeinen Vorurteil gegenüber der Philosophie der Antike, ihr fehle es ‚noch' an einer kritischen Reflexion des Subjekts auf sich selbst und seine ihm eigene schöpferische Spontaneität.

Bereits der knappe Überblick über die wichtigsten vorgeblichen Inkonsistenzen in der *Poetik* gibt aber einen deutlichen Hinweis darauf, dass die *Poetik* gerade durch die Vorerwartung, sie stelle der Dichtung die Aufgabe, die in ihren allgemeinen Strukturen erkennbare Wirklichkeit ‚nachzuahmen', als ein in sich widersprüchliches, inhomogenes Konglomerat erscheint. Denn nur wenn Aristoteles Nachahmung als Darstellung eines den Regeln der Wirklichkeit gemäßen Geschehens versteht, kann er es nicht zugleich dem Dichter selbst überlassen, seine Gegenstände völlig frei zu erfinden. Nur wenn er verlangt, dass sich Dichtung immer an das Wahrscheinliche, Logische, (im wirklichen Leben) Mögliche halten müsse, kann er nicht zugleich dem Unwahrscheinlichen, Wunderbaren, Unmöglichen eine hohe ästhetische Relevanz zusprechen und die *Richtigkeit* (*orthótēs*) einer dichterischen Darstellung auch dann für gewährleistet erklären, wenn die Darstellung wiedergibt, was ‚nur' einem einzelnen oder einer Gruppe in einer bestimmten Situation oder einem bestimmten Zustand so zu sein scheint.

Im Blick auf diese Diskrepanzen im Text entsteht durch die moderne ‚Wende zum Subjekt' also keine so völlig neue Auslegungssituation, wie es die Rede vom ‚Ende der Nachahmungspoetik' postuliert. Der Unterschied zur klassischen Position der Renaissance liegt darin, dass die Renaissance-Kommentatoren den vorgeblich Aristotelischen Glauben an die Gesetz- und Regelmäßigkeit der Wirklichkeit geteilt haben, während dieser Glaube von neueren Positionen kritisch hinterfragt wird. Dass Aristoteles aber der Dichtung die Aufgabe gestellt habe, die Normen und Regeln der Wirklichkeit, insbesondere die allgemeinen Verhaltensmuster der Wirklichkeit des Menschenlebens zu erkennen und darzustellen, das ist das Gemeinsame, das die *Poetik*-Deutungen vom 16. bis ins 21. Jahrhundert teilen.[8]

[8] Das (vermeintlich) Aristotelische Anliegen, die (fiktive) Welt der Dichtung solle mit den Wahrscheinlichkeiten der Lebenswirklichkeit korrespondieren, damit die Leser oder Zuschauer auch Anteil, und emotionalen Anteil, an ihr nehmen können, hat auch unter heutigen Literaturwissenschaftlern Sympathie (s. z. B. Küpper 2006, S. 12f.). Sich den Vorstellungen und Wünschen der Zuschauer anzugleichen, gilt in der *Poetik* aber immer als etwas, was

Im 25. Kapitel der *Poetik* behandelt Aristoteles auch eine Fehlform der Kritik, die häufig bei der Interpretation literarischer Texte vorkomme. Man nehme eigene Vormeinungen über das, was in einem Text stehen müsse, als Aussage des Textes selbst und deklariere alles das, was dieser Vormeinung widerspricht, als Widerspruch im Text selbst (1461a35–b3; s. u. S. 705). Im Blick auf diese Gefahr ist die Frage wichtig, ob die Lehrmeinung, Dichtung sei wie die Kunst überhaupt ‚Nachahmung der Natur' und habe daher die Aufgabe, sich bei ihrer Tätigkeit an die Gesetze und Regeln der Wirklichkeit zu halten, überhaupt eine Lehrmeinung des Aristoteles selbst ist.

Die Formulierung, Kunst sei Nachahmung der Natur, stammt bekanntlich nicht aus der *Poetik*, sondern aus der *Physik* (199a15–17) und ist dort primär auf das, was wir heute Technik nennen, bezogen. Sie benennt also auf jeden Fall einen weiteren Bereich als den der Kunst im engeren Sinn. Aristoteles stellt allerdings nicht nur fest, dass die ‚Kunst' die Natur nachahme, sondern auch, dass sie sie ergänzen und vervollkommnen könne. Er setzt also voraus, dass die ‚Kunst' in der Lage ist, etwas auch ohne Orientierung an einem Vorbild in der Natur hervorzubringen, ja dabei sogar eine gewisse – in Teilbereichen mögliche – Überlegenheit über die Natur zu erreichen.[9]

Obwohl er auch in der *Poetik* auf die Möglichkeit einer künstlerischen Darstellung, die besser oder schlechter als die vorgefundene Wirklichkeit ist, hinweist (1448a4–6), ordnet er dort allerdings alle Künste grundsätzlich (nur) dem Bereich einer nachahmenden (nicht überbietenden) Aktivität zu. Diesen Bereich selbst begrenzt er außerdem: Nicht die Natur oder die Wirklichkeit im Ganzen, sondern der handelnde Mensch sei Gegenstand künstlerischer und insbesondere dichterischer Nachahmung (1448a1). Von dieser Nachahmung des handelnden Menschen aber betont er mit Nachdruck und Deutlichkeit, dass sie sich nicht an der Wirklichkeit des Lebens (handelnder Menschen) orientieren dürfe. Grund für dieses Postulat ist nicht, dass er von den Dichtern die Darstellung idealer oder ‚heterokosmischer' Romanwelten erwartet, d. h. etwas, was in der normalen Alltagsprosa nicht vorkommt, Grund ist vielmehr, dass er gerade das für ausgeschlossen hält, was für die Renaissance-Kommentatoren der selbstverständliche Ausgangspunkt war: dass die Wirklichkeit Ordnungsprinzipien enthält, an denen man sich orientieren kann, wenn man einer Darstellung Einheit geben will, die einen Zusammenhang der einzelnen Teile miteinander und dem Ganzen gewährleistet.

gute Dichtung vermeiden sollte. Außerdem wäre die zu strikte Bindung an die Wirklichkeit einer bestimmten Gegenwart ein Verständnishindernis für spätere Zeiten. Diese Art der Bekanntheit zu suchen, erklärt Aristoteles für ‚lächerlich', da auch das Bekannte nur wenigen bekannt sei und das ästhetische Vergnügen auch bei Unbekanntem allen möglich sei (1451b25f.). Er löst dieses Problem dadurch, dass er den Menschen nicht von allgemeinen Verhaltensmustern, sondern von seinen zu immer wieder neuen Realisierungen fähigen Vermögen her versteht. S. v. a. u. S. 651ff.

[9] S. Blumenberg 1957.

Das ist allerdings das Grundanliegen, das Aristoteles in der *Poetik* vom ersten Satz an konsequent verfolgt: Es geht ihm um ein Unterscheidungskriterium einer künstlerisch gestalteten Darstellung von anderen ,Textsorten', und er versucht, Dichtung von Nicht-Dichtung an dem Kriterium, ob es ein einheitliches, das Ganze durchorganisierendes Gestaltungsprinzip gibt oder nicht, gegeneinander abzugrenzen. Dass man ein solches Gestaltungsprinzip in der Lebenswirklichkeit nicht finden könne, erläutert Aristoteles gleich zweimal in der *Poetik* (Kap. 8 und 23), einmal am Beispiel einer biographischen, das andere Mal am Beispiel einer historischen ,Ereignisfolge'.

Man könnte meinen, so führt er im 8. Kapitel aus,[10] dass man dann, wenn man der Ordnung eines Lebens folgt, eben dadurch auch eine Ordnung der Darstellung gewinne.

Eine durchgängig geordnete Einheit einer Biographie gebe es allerdings grundsätzlich nicht: Zuviel Beliebiges, Konfuses, gar nicht zur Individualität eines Einzelnen Gehörendes komme im (konkreten) Lauf eines Lebens vor. Aus der bloßen Kontinuität der Lebensfolge könne man daher keine Einheit der Gestaltung finden.

Analoges gilt von historischen Zusammenhängen.[11] Am Beispiel einer offenbar auch in der Antike geübten Deutungspraxis, aus historischen Koinzidenzen auf sachliche Zusammenhänge zu schließen, demonstriert Aristoteles die Unsinnigkeit, in der geschichtlichen Verbundenheit von Ereignissen auch eine sachliche Zusammengehörigkeit finden zu wollen. Die Tatsache etwa, dass die Griechen an ein und demselben Tag die Perser bei Salamis und die Karthager bei Himera (auf Sizilien) besiegt haben, bedeute nur ein zufälliges Zusammentreffen (wenn es Gründe für eine innere Zusammengehörigkeit dieser Ereignisse geben sollte, dann gehen sie nach Aristoteles jedenfalls nicht aus der zeitlichen Koinzidenz hervor). Wer der geschichtlichen Folge der Ereignisse eine Ordnung der Darstellung abgewinnt, setzt sich immer der Gefahr aus, Nichtzusammengehörendes zu einer Einheit zu verbinden und die Einheit der Zeit mit der Einheit der Sache zu verwechseln.

Es gibt also gute Gründe (die die Einzelinterpretation noch vielfach ergänzt) anzunehmen, dass Aristoteles Dichtung nicht als *Nachahmung der Natur* verstanden wissen wollte. Zum einen ist Gegenstand der Dichtung für ihn nicht die Natur im Ganzen, sondern der handelnde Mensch.[12] Zum anderen sind in der Lebenswirklichkeit der Menschen für ihn nicht die Regeln und Normen (die ,Wahrscheinlichkeiten und Notwendigkeiten') zu fin-

[10] S. u. S. 365ff.

[11] S. u. S. 672f. und S. 674ff.

[12] Diese vermeintliche Einschränkung des Gegenstandsbereichs der Dichtung hat schon die hellenistische Antike nicht beibehalten wollen. (Dichtung hat es mit allen menschlichen und göttlichen Dingen zu tun, sie hat grundsätzlich dieselben Gegenstände wie die Philosophie,

den, an die sich eine dichterische Nachahmung bei der Gestaltung ihrer (fiktiven) Werke halten könnte.

II. Die geistesgeschichtlichen Bedingungen der ‚Wiederentdeckung‘ der *Poetik*

Für die Beurteilung der Auslegungstradition, die die *Poetik* als Grundbuch einer Nachahmungspoetik behandelt hat, ist es wichtig, die Gründe zu kennen, die zu der von Aristoteles offenbar nicht intendierten Deutung geführt haben, Dichtung solle sich bei ihrer kreativen Tätigkeit an der Lebenswirklichkeit orientieren. Für die Deutung der *Poetik* selbst muss viel darauf ankommen, zu ermitteln, was denn, wenn es nicht die Regeln der Wahrscheinlichkeit des Weltenlaufs, nicht die ‚*universal patterns*‘ menschlicher Verhaltensformen sind, ausmacht, dass ein Text Dichtung und nicht irgendeine beliebige Form von Prosa ist.

Die Dominanz hellenistischer Literatur- und Kunstvorstellungen um 1500

Für die Beurteilung der Rezeptionssituation der *Poetik* steht, sowohl was die besonderen literarisch-poetologischen, als auch was die allgemeinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen betrifft, eine breite und detaillierte Forschung zur Verfügung,[13] auch wenn die besonderen Gründe, die die *Poetik* als eine Nachahmungspoetik haben erscheinen lassen, kaum thematisiert werden.

Die Aristotelische *Poetik* steht nicht am Anfang der Beschäftigung der Renaissance mit antiker Literaturtheorie. Ihr geht bereits eine lange und intensive Rezeption hellenistisch-römischer Theorien voraus, die vor allem durch Cicero, Horaz, Seneca, Quintilian vermittelt waren, zu denen es um 1550 bereits eine breite Kommentierungstradition und viele Formen der Nachahmung oder Überbietung in der literarischen Praxis gab. Auch die (Pseudo-)Longin-Rezeption setzt mit den ersten *Poetik*-Kommentaren (v. a.

sie spricht über Götter und Menschen aber in einer angemesseneren Ausdrucksweise. S. dazu jetzt zusammenfassend Büttner 2006, v. a. S. 122.) Für die Renaissance-Kommentare ist es von der ersten Stunde an selbstverständlich, die unangemessene Einschränkung des Gegenstandsbereichs der Dichtung durch Aristoteles zurückzuweisen. S. z. B. Lombardi, Praefatio, in: Maggi/Lombardi, *Explanationes*, S. 1–6; Capriano, *Della vera poetica*, S. 299–304; und viele andere, s. Kappl 2006, S. 168–175.

[13] Grundlegend und immer noch wichtig ist Herrick 1946; zusammenfassend s. Halliwell 1986, S. 291–308; und jetzt Kappl 2006, S. 9–75.

bei Robortello und Vettori) unmittelbar ein und bildet einen kritischen Orientierungsrahmen, in den Aristoteles' Dichtungsverständnis eingeordnet wurde.[14]

Obwohl das gegenüber dem Mittelalter neue Rezeptionsinteresse der Renaissance vor allem dieser hellenistisch-römischen Antike galt, war für das allgemeine Zeitbewusstsein diese (nichtmittelalterliche) Antike die Antike überhaupt. Das gilt auch für die neu ‚entdeckte' Aristotelische *Poetik*. Sie wurde geradezu als Kommentar zu Horaz oder Cicero gelesen. Man glaubte, bei dem großen Philosophen Aristoteles genauere und vor allem systematischere Erklärungen zu finden als etwa bei der eher im Plauderton geschriebenen *Ars poetica* des Horaz, aber eben Erklärungen für ein und dieselbe ‚antike' Poetik-Theorie.

Diese Einheitsvorstellungen der frühen Neuzeit von ‚der' Antike wurden im Lauf der Interpretationsgeschichte, insbesondere im 19. Jahrhundert mit der Entdeckung der Archaik und des Hellenismus als der Früh- und Spätphasen der griechischen Kultur destruiert. Dass auch die hellenistischen Literaturtheorien ebenso wie deren Rezeptionsformen in der römischen Kaiserzeit eigentümliche Konzepte haben, die keineswegs einfach ‚antik' sind und mit den älteren, ‚klassischen' Positionen nicht in eine Traditionslinie gehören, wird durch die neuere Forschung immer deutlicher.[15]

[14] S. v. a. Ley 1994. Robortellos Kommentar ist früher (1548) erschienen als der zuvor schon verfasste Kommentar von Maggi/Lombardi, dessen Publikation (1550) sich durch den Tod Maggis verzögert hatte, so dass er eigentlich nicht mit vollem Recht als der erste *Poetik*-Kommentar der Renaissance gelten kann. Im Kommentar folge ich der Tradition, Robortello als den ersten *Poetik*-Kommentator zu bezeichnen, möchte aber auf die geringfügige Ungenauigkeit wenigstens hinweisen. S. Conte 2002, S. 55.

[15] Die Besonderheit der hellenistischen Positionen ergibt sich, wie das Folgende noch deutlicher machen soll, vor allem aus der Neubewertung des Vorstellungsvermögens, die in der neueren Forschung herausgearbeitet wurde. Für eine gute und konzise Darstellung s. Vogt-Spira 2006, 2007, 2008.

III. Die Abwendung von Aristoteles in den hellenistischen Schulen und ihre Folgen für das Literaturverständnis

1. Die unterschiedliche Bedeutung der Vorstellungskraft für den dichterischen Schaffensprozess im Hellenismus und bei Aristoteles

Dass die Rezeption der Aristotelischen *Poetik* in der Renaissance in einer Situation stattfindet, die von hellenistischen Vorstellungen über Literatur und Kunst dominiert ist, kann inzwischen als Gemeingut der Forschung bezeichnet werden. Die Bedeutung, die die Ausrichtung an dieser besonderen Phase der Antike hat, ist allerdings unter zentralen Aspekten noch kaum untersucht. So wird vielfältig beachtet, dass die Rezeption hellenistisch-römischer Theorien eine Rhetorisierung und auch eine Moralisierung der Dichtung mit sich gebracht habe. Eine historisch korrekte *Poetik*-Deutung scheint daher zu verlangen, den Aristotelischen Text von diesen Überformungen wieder frei zu halten. Aristoteles räumt der Rhetorik und der Moral aber sehr wohl eine bedeutende Funktion in der Dichtung ein (s. S. 241ff.), er hat allerdings eine grundlegend andere Auffassung von Rhetorik und Moral als seine hellenistischen Nachfolger. Dasselbe gilt auch für den zentralen Begriff seiner Dichtungstheorie, die ‚*Mimesis*'. Auch in Bezug auf diesen Grundbegriff gilt, dass er für Aristoteles wie für die hellenistischen Schulen aussagt, was Dichtung zur Dichtung macht, dass das Verständnis dieses Begriffs aber eine substantielle Wandlung durchgemacht hat.

Grundlage des Literaturverständnisses sind zwar auch im Hellenismus wie in der römischen Kaiserzeit bestimmte Vorstellungen von *Mimesis* bzw. *imitatio*. Die Aufgabe der Nachahmung wird hier aber keineswegs als Wiedergabe der Wirklichkeit formuliert (wie es viele Aristoteles zuschreiben), sondern als lebendig-anschauliche Vergegenwärtigung des in unmittelbar sinnlicher Gegenwart Wahrgenommenen und Empfundenen bzw. als Vergegenwärtigung von etwas nie Wahrgenommenem, allein der dichterischen Erfindung Entsprungenem, als stehe es unmittelbar vor Augen.[16] Diese Auffassung ist den stoischen, epikureischen wie skeptischen Schulen und den von ihnen beeinflussten Positionen gemeinsam, die sich lediglich in der Beurtei-

[16] S. Rosenmeyer 1988; Watson 1988, 1994; Manieri 1998; Horn 2000; Vogt-Spira 2007, 2008; auch zu Beginn der *Poetik*-Interpretation in der Renaissance findet man als Deutung der wesentlichen Leistung der Dichtung, dass sie die Dinge vor Augen stelle, als ob sie gegenwärtig wären, darin erkennt auch z. B. Robortello ihre göttliche Macht (*Explicationes*, S. 3). S. Kappl 2006, S. 77f.

lung der Aufgabe, die die dichterische Nachahmung erfüllen soll (eine moralisch belehrende, nur ästhetisch lustvolle usw.), unterscheiden.

Wenn die lebendige, auch das Gefühl beeindruckende Imagination die eigentliche Leistung der Dichtung ist, muss der Vorstellungs- oder Einbildungskraft nicht nur eine zentrale, vermittelnde Funktion zugeschrieben werden, sie muss als das leitende Vermögen in der Tätigkeit des Künstlers verstanden werden. Eben diese leitende Aufgabe sprechen die hellenistischen Philosophenschulen der Vorstellung auch ausdrücklich und – insbesondere in der Stoa – auch mit reflektierter Begründung zu: Die Vorstellung bzw. bestimmte ausgezeichnete ‚logische', d. h. klare und evidente Vorstellungen gelten grundsätzlich als das *hēgemonikón*, als das psychisch-mentale ‚hegemoniale' Vermögen des Menschen, durch das alle anderen psychischen Vermögen überhaupt erst zu menschlichen Vermögen werden.[17] Von ihm her, genauer: von einem bestimmten Zustand dieses Vermögens her, wird auch die Fähigkeit des Menschen zu künstlerischem Schaffen verstanden und erklärt.[18]

Obwohl auch für Aristoteles die Vorstellungskraft eine wichtige Rolle im künstlerischen und insbesondere im dichterischen Schaffensprozess spielt, hat sie bei ihm keine leitende und auf keinen Fall eine autonome Funktion. Der Hauptgrund dafür ist, dass Dichtung für ihn zwar kein abstraktes Wissen, aber doch eine Form der Erkenntnis ist. Die Vorstellung (*phantasía*) dagegen hat im Sinn seiner Analyse überhaupt keine eigene Erkenntnisfähigkeit, sie ist lediglich ein Medium der Vergegenwärtigung und Vermittlung von Erkenntnis.[19]

Obwohl diese unterschiedliche Beurteilung der Vorstellungskraft in Aristotelischen wie hellenistischen Texten gut dokumentiert ist, wird sie in der Forschung entweder gar nicht zur Kenntnis genommen, oder sie wird als ein Indiz für eine ‚frühere' Entwicklungsstufe bei Aristoteles und die überlegene, fortgeschrittenere der Stoa ausgelegt.[20] Die vielfältigen und bedeutenden Folgen, zu denen auch die unterschiedliche Nachahmungskonzeption in beiden Schultraditionen gehört, werden deshalb meist gar nicht in den Blick genommen.

Dies ist zwar einerseits verständlich. Das Vorstellungsvermögen ist ein komplexes Vermögen mit vielen Bezügen zu anderen psychischen Vermö-

[17] S. z. B. Watson 1966; Sandbach 1971; Frede 1983.

[18] S. z. B. Rist 1985, S. 1–11; Büttner 2006, S. 108–115.

[19] S. v. a. Aristoteles, *Über die Seele* III,3, 428a3–5. Aristoteles stellt hier die Frage, ob das Vorstellungsvermögen zu den Erkenntnisvermögen gehört, durch die wir einen Unterschied erfassen, der wahr oder falsch ist, und zeigt im Fortgang des Kapitels (bis 428b9), dass die Vorstellung diese Fähigkeit im Unterschied zu den Vermögen der Wahrnehmung, des Meinens, des rationalen Urteilens und intellektiven Einsehens nicht hat. Sie ist ein Vermögen der Vergegenwärtigung und des spontanen Umgangs mit Vergegenwärtigtem, kein eigenständiges Erkenntnisvermögen. S. dazu Schmitt 2006b.

[20] S. jetzt wieder Barnouw 2002, S. 49–96 und S. 149ff.

gen. Es macht daher vielfältige, ja gegensätzliche Deutungen möglich, ja es erscheint in gewissem Sinn wie etwas Proteisches, das sich in immer wieder neue Gestalten verwandelt. Aristoteles selbst hat (in vielem Platon folgend) die schillernden Möglichkeiten der *phantasía* differenziert. Seine begrifflichen und sachlichen Differenzierungen wurden zum Teil auch im Hellenismus wieder aufgegriffen, so dass leicht der Eindruck entstehen konnte, dass von seiner ‚anfänglichen' Deutung bis zu den späteren und spätesten Reflexionen ein Zusammenhang bestehe.

Es kann aber andererseits kaum übersehen werden, dass diese Differenzierungen Aristoteles dazu geführt haben, der Vorstellungskraft eine nur mediale Funktion zuzuerkennen. Auch dass er Kunst im allgemeinen und Dichtung im besondern als Nachahmung versteht, hat seinen Grund darin, dass er darauf reflektiert, dass es in jeder Kunst eine Differenz von Gegenstand und Medium gibt. Das, was die Kunst in einem Medium produziert oder transportiert, ist nicht identisch mit dem Medium, sondern etwas davon Verschiedenes. Nachahmung ist, wie er gleich zu Beginn der *Poetik* formuliert, Darstellung ‚von etwas in etwas auf eine bestimmte Weise' (1447a17f.). Ein Bild von Sokrates ist nicht identisch mit dem wirklichen Sokrates, sondern verweist im Medium von Farbe und Form auf ihn. Das Gleiche gilt aber auch von dem Bild einer Chimäre. Auch in diesem Bild ist das Medium verschieden von seinem Gegenstand, der in diesem Fall eine dichterische Erfindung ist. Auch dieses Bild ist also eine Nachahmung. Mit dem Begriff ‚Nachahmung' verweist Aristoteles in einer noch ganz allgemeinen, unbestimmten Weise auf den medialen Charakter von Kunst. Sie ist immer ‚etwas in etwas'. Welches ‚Etwas' eine künstlerische Darstellung ‚nachahmt', ist mit dieser Bestimmung in keiner Weise festgelegt. Kunst ist Nachahmung, nicht weil sie sich an einem ihr Vorgegebenen orientiert, sondern weil sie, welchen Gegenstand auch immer, in einem Medium realisiert.

Erstaunlicherweise ergibt sich aus der Aufwertung der *phantasía* zu einem selbständigen, leitenden Vermögen eine erheblich striktere Abhängigkeit vom Gegenstand der Darstellung als in der medialen Auslegung durch Aristoteles; ja man kann sagen, dass überhaupt erst in dieser aufgewerteten, autonomen Auslegung des Vorstellungsvermögens Kunst als ‚Nachahmung der Natur' hat verstanden werden können.

Leider sind die geschichtlichen Zusammenhänge ebenso wie die differenzierten Sachgründe, die zu diesen unterschiedlichen Nachahmungsbegriffen geführt haben, durch die beherrschende Rolle, die die hellenistischen Positionen in der Neuzeit gewonnen haben,[21] in vieler Hinsicht verdeckt worden,

[21] Zur Bedeutung, die die ‚Emanzipation' der Vorstellung aus den ‚Fesseln des Verstandes' in der neuzeitlich-modernen Literatur und Literaturtheorie gewonnen hat, s. die grundlegenden Arbeiten von Verena und Eckhard Lobsien: Olejniczak Lobsien 1999, 2003; Lobsien

so dass es einer gewissen ‚Archäologie' bedarf, um unter den dominierenden Vorstellungskonzepten die Aristotelische Position wieder freizulegen. Einige Anmerkungen über die unterschiedliche Auslegung der Rolle der Vorstellung in der Erkenntnis im allgemeinen und der künstlerischen Produktion und Rezeption im besonderen bei Aristoteles und im Hellenismus sowie über die allgemeinen geistesgeschichtlichen Vorgänge, die in der Abwendung vom scholastisch-aristotelischen Mittelalter auch zur Verdrängung des Aristotelischen Nachahmungsverständnisses geführt haben, müssen daher der eigentlichen Interpretation der *Poetik* vorausgeschickt werden. Das ist angesichts der vielen Konsequenzen, die aus diesen unterschiedlichen Auffassungen entwickelt worden sind und die dadurch zu – oft unvermerkt übernommenen – Vorerwartungen an das, was Kunst und Dichtung sein sollen, geführt haben, unvermeidlich.

2. Der mediale Charakter der Vorstellung bei Aristoteles, die Formung der Vorstellung durch Wahrnehmung oder Denken

Im dritten Buch seiner Schrift *Über die Seele* widmet Aristoteles ein ganzes Kapitel (III, 3) dem Versuch, die Vorstellungskraft von anderen Erkenntnisvermögen abzugrenzen. Unterscheidungskriterium ist ihm dabei die Reflexion auf die je verschiedenen Leistungen, derer man beim Erkennen fähig ist.

1999. Die Tatsache, dass es auch in der Neuzeit neben Tendenzen zu einer neuen Hochschätzung der Einbildungskraft viele Formen der Kritik an einer emanzipierten Vorstellung gibt (v. a. bis in die Aufklärung), darf nicht als eine Rückwendung zu einer aristotelischen Position gewertet werden. In diesen Auseinandersetzungen geht es – vor allem im sittlichen Bereich – um eine Vorstellungskraft, die sich in ihren sinnlichen Bildern und Assoziationen nicht den Regeln einer abstrakten Vernunft beugen will. Eine solche pauschale Verdächtigung der Vorstellung gibt es bei Aristoteles nicht, sondern eine differenzierte Analyse der unterschiedlichen Leistungen des Vorstellungsvermögens, das gerade in Kunst und Literatur für Aristoteles eine wichtige, wenn auch keine allein selbständige Aufgabe erfüllt. (Dies wird der Kommentar von vielen Seiten her zeigen.) Von Aristoteles her gesehen ist außerdem die abstrakte Vernunft, die dem Vorstellungsvermögen entgegengesetzt wird, selbst eine Art Vorstellung. Denn diese Vernunft ist Inbegriff der klaren und deutlichen, allgemeinen Vorstellungen. Noch Kant unterscheidet die sinnliche Anschauung als eine *repraesentatio singularis*, als eine einzelne Vorstellung, vom Verstand als *repraesentatio per notas communes*, d. h. als einer Vorstellung allgemeiner Merkmale der Dinge. Dabei bezeichnet Kant die klaren und deutlichen Vorstellungen als Bewusstsein, während die unmittelbaren, dunklen Vorstellungen der Rezeptivität der Sinnlichkeit zugeordnet werden (s. *Logik Jäsche* A 40–44). Wenn in diesem Kontext ‚bloße' Vorstellungen dem Verstand entgegengesetzt werden, dann ist auch dies keine erkenntnistheoretische Überwindung der Dimension der Vorstellung (die nach Kant die ‚Gattung' für alle Erkenntnisvorgänge ist, von der elementarsten Apprehension bis zum Vernunftbegriff, s. *Kritik der reinen Vernunft* B 377, A 320), sondern eine Unterscheidung innerhalb der Dimension der Vorstellung. S. das Folgende.

So zeigt er z. B., dass die Vorstellung nicht mit einer Form der Wahrnehmungsfähigkeit gleichgesetzt werden kann (wie später bei den Stoikern oder etwa bei Kant, der die Wahrnehmung eine ‚unmittelbare Vorstellung' nennt). Denn wahrnehmen kann man nur ein aktuell präsentes Objekt, vorstellen dagegen kann man auch etwas nicht Gegenwärtiges. Außerdem ist die Vorstellung nicht gefühlsrelevant. Die Wahrnehmung eines spitzigen Eindrucks oder eines schrillen Tons tut weh, nicht aber die Vorstellung von etwas Spitzem oder Schrillem. Analoges gilt für das Verhältnis von Vorstellung und Meinung oder Urteil. Man kann sich etwas mit voller Deutlichkeit vorstellen, aber nicht einmal eine Meinung über das haben, was man sich vorstellt, z. B. bei einem Werkzeug, von dem man nicht weiß, wozu und wie es gebraucht wird. Außerdem fehlt der Vorstellung auch gegenüber dem Meinen die Gefühlsrelevanz. Beim Vorstellen verhält man sich wie beim Ansehen eines Bildes. Man kann sich, das betont Aristoteles gerade in der *Poetik* (1448b9–12), die abstoßendsten und schreckenerregendsten Dinge ungerührt, ja mit ‚ästhetischem' Genuss auf einem Bild ansehen. Wenn man sich aber dieses Schreckliche nicht nur vorstellt, sondern meint, es bedrohe einen jetzt unmittelbar, dann bleibt man emotional nicht unbetroffen, sondern erschrickt und versucht, der Drohung zu entgehen. Dass dieser emotionale Charakter des Meinens nicht zum Vorstellen gehört, kann man z. B. an Kindern sehen, die sich vor einem Bild (oder heute: in einem Film) mit der Darstellung von etwas Bedrohendem fürchten, während die Erwachsenen sich nicht fürchten. Offenbar fürchten sich die Kinder gerade deshalb, weil sie die bloße Vorstellung von etwas Furchtbarem von der Meinung: ‚Dieses hier bedroht mich', noch nicht unterscheiden können. Denn die Fähigkeit zu dieser Unterscheidung nimmt dem Erwachsenen die Angst.

Aus solchen und einer Vielzahl weiterer Reflexionen auf die unterschiedlichen Leistungen, die wir beim Erkennen erbringen können, kommt Aristoteles zu dem Schluss, dass die Vorstellung grundsätzlich keine eigenständige Erkenntnisleistung hat. Das, was man sich in einer Vorstellung vergegenwärtigen kann, stammt vielmehr entweder aus einer Wahrnehmung oder aus einer Form meinenden oder begreifenden Denkens.

Wenn man sich etwas vorstellt und zugleich, also scheinbar durch die Vorstellung selbst, weiß, was man sich vorstellt, dann weiß man dies nicht auf Grund der Fähigkeit, sich etwas vorstellen zu können, sondern man weiß es, weil man mit der Wahrnehmung Rot von Grün, etwas Spitzes von etwas Stumpfem usw. unterschieden hat. Denn wenn man dies grundsätzlich nicht kann oder in einem Einzelfall nicht kann, kann man sich diese Unterschiede auch grundsätzlich bzw. in Bezug auf diesen Einzelfall nicht vorstellen. Oder man weiß es, weil man sich etwas nicht nur vorstellt, sondern weil man darüber hinaus begriffen hat, was es ist, z. B. wenn man sich nicht nur vorstellt, wie ein längliches Gebilde durch einen Webstuhl hindurchfährt, sondern auch

begreift, dass es Kette und Einschlag trennt und einen Wollfaden durch beide hindurchzieht. Dann stellt man sich nicht nur ein sich bewegendes Objekt vor, sondern man meint oder weiß: ‚Dies ist ein Weberschiffchen.'

Analoges gilt für die Gefühlsmomente beim Vorstellen, etwa wenn man bei der Vorstellung eines Abschieds traurig wird. Das, was die Vorstellung aus ihrem eigenen Vermögen zur Entstehung dieses schmerzlichen Gefühls beiträgt, ist nur die Vergegenwärtigung des Bildes von diesem Abschied. Denn ob dieser Abschied uns mit Traurigkeit erfüllt oder uns ein Gefühl der Befreiung verschafft hat, kann in dem gleichen Bild etwa der Umarmung, dem letzten Winken usw. zum Ausdruck kommen. Ob das Bild, das wir ins Bewusstsein zurückrufen, uns mit Schmerz erfüllt, hängt davon ab, wie wir diesen Abschied beurteilt haben: als den zeitweiligen oder dauernden Verlust eines Freundes, als Aufbruch in eine aufregende Zukunft usw. Erst durch dieses Meinen wird das Vorstellungsbild gefühlsrelevant.

In dem jeweiligen Akt, in dem man sich etwas vorstellt, sind freilich immer die spezifischen Leistungen des Vorstellens und des Wahrnehmens oder Begreifens zugleich in einer konkreten Einheit verbunden. Das ist der Grund, weshalb die scharfe Aristotelische Trennung von Wahrnehmung, Vorstellung und den Akten des Denkens ‚unrealistisch' erscheint. Aristoteles behauptet aber nicht, das diese verschiedenen psychischen Akte getrennt nebeneinander herlaufen, sondern er analysiert die im Konkreten immer vermischten Akte auf die in ihnen zusammenlaufenden Einzelleistungen hin.

Die besondere Leistung der Vorstellung ist eine mediale, und zwar in mehrfachem Sinn. Sie steht zwischen Sinnlichkeit und Intellektualität und ist daher fähig, zwischen beiden zu vermitteln. Sie kann sinnliche Eindrücke festhalten und so dem Denken die Grundlage seiner Urteile bieten. Sie kann aber auch Begriffliches mit Anschauungen verbinden und so dem Gedachten Anteil an sinnlicher Deutlichkeit geben.

Im eigentlichen Sinn medial ist die Vorstellung aber, weil sie anders als etwa das Sehvermögen, das Farben, das Hörvermögen, das Töne unterscheidet, keine eigene Erkenntnis- oder Unterscheidungsleistung erbringt, wohl aber Erkenntnisse anderer Vermögen vergegenwärtigen und die so vergegenwärtigten Erkenntnisse aus eigener Spontaneität neu zusammensetzen oder trennen kann.[22]

[22] Eine vorzügliche Erklärung der Stellung der *phantasía* innerhalb der Erkenntnisvermögen bei Aristoteles gibt Philoponos, *In Anal. Pr.*, S. 1,16–4,25. Für die arabischen *Poetik*-Kommentare bildet diese Einordnung spätantiker Aristoteles-Kommentatoren die Grundlage ihrer *Poetik*-Interpretation. S. Heinrichs 1969, v. a. S. 150ff., der allerdings das bloße Faktum, dass diese Kommentare die *Poetik* in das *Organon*, d. h. unter die logischen Schriften des Aristoteles, einordnen, zum Anlass nimmt, ihnen ein gänzliches Unverständnis der *Poetik* zu unterstellen. Als geschichtliche Darstellung sind seine Ausführungen aber zur Einführung geeignet. Eine vorzügliche Erklärung gibt Dahiyat 1974, S. 29–58.

Dieser mediale Charakter der Vorstellung ist auch Grund dafür, dass sie, wie Aristoteles mehrfach feststellt (*Über die Seele* 431a16f., 431b2, 432a8f.), alle anderen Erkenntnisakte begleiten kann, ja man denke grundsätzlich „*nicht ohne Vorstellungen*" (432a12–14). Dies bedeutet im Blick auf jeden einzelnen konkreten Erkenntnisakt, dass er immer zuerst als Vorstellung erscheint, denn in ihr wird seine Leistung vergegenwärtigt, eben vorgestellt.

Die Reflexion auf die eigenen Erkenntnisakte hat daher zwei grundlegend verschiedene Zugangsmöglichkeiten. Man kann, wie dies Aristoteles in dem eben beschriebenen Kapitel getan hat, auf das je spezifische Können einer Erkenntnisweise reflektieren. Dann wird die Wahrnehmung z.B. durch ihre Fähigkeit, Farben, Töne, Gerüche usw. zu unterscheiden, bestimmt werden, das Meinen, Begreifen, Einsehen durch wieder andere je eigene Fähigkeiten, die Vorstellung dagegen durch ihre Fähigkeit, das Wahrgenommene, Gemeinte, Begriffene, Eingesehene (in einer Art Meta-Sinnlichkeit, die nur verweist, symbolisch ist) zu vergegenwärtigen.

Man kann aber auch auf den konkreten Erkenntnisakt, wie er einem jeweils gegenwärtig ist, reflektieren. Dann wird jede Erkenntnis zuerst als Vorstellung erscheinen, und alle psychischen Leistungen, die nötig waren, damit diese Vorstellung zustande kam, sind in ihr zu einer Einheit verbunden; sie sind, weil ohne begleitende Vorstellung, unbewusst und scheinen deshalb ohne unser eigenes aktives Erkennen zustande gekommen zu sein. Der ‚spontane' Denkakt setzt danach ein: Man hat einen Baum gesehen und macht sich nun eine Vorstellung von diesem ‚Baum' bewusst. Man ist beleidigt worden und vergegenwärtigt sich das erlittene Unrecht. In der Reflexion erscheint dann die Art und Weise, wie man sich etwas vorstellt, als Grund der Erkenntnis. Man hat eine noch unklare, ‚dunkle' Vorstellung von Baum oder eine klare und präzise Vorstellung. Diese ‚Aufklärung' von etwas Dunklem, nur ‚Gegebenem' ins Helle erscheint in dieser Perspektive als die eigentlich spontane Denkleistung.[23] Junge Menschen, die noch keine Erfahrung mit der

[23] Die neuere Forschung betont mit Grund den spontanen Charakter, den auch Aristoteles der *phantasía* neben ihrem rezeptiven Aspekt zuspricht. Es gibt neben der reproduktiven auch eine produktive Einbildungskraft bei Aristoteles. Martha C. Nussbaum (1978, S. 255f.) vertritt in Anlehnung an ältere Forschungen die Meinung, die spontane Leistung der Vorstellungskraft sei es, die Gegenständlichkeit eines Gegenstands zu vergegenwärtigen, sie macht aus ungedeuteten Wahrnehmungen Objekte. Hubertus Busche (2003, S. 26f.) wendet dagegen zu Recht ein, dass für die Gegenstandsanschauungen bei Aristoteles bereits die von ihm sogenannte akzidentelle Wahrnehmung zuständig sei (deren defizienten Status Busche allerdings nicht beachtet, s. das Folgende). Busche hebt zu Recht heraus, dass „*das Vorstellen bei Aristoteles keine unmittelbar wahrheitserschließende Kraft [ist] ... Die phantasia gibt uns weder Kunde von den äußeren Dingen, wie das Wahrnehmen, noch erschließt sie uns die allgemeinen Zusammenhänge der Welt, wie das Denken*" (ebd., S. 42). Busches eigener Deutungsvorschlag, die Vorstellung sei „*gleichsam der Wurzelgrund aller Denkleistungen*", bleibt in der langen neuzeitlichen Tradition, die daraus, dass die Vorstellung (auch für Aristoteles) in der Mitte zwischen Wahrnehmen und Denken steht, ableitet, sie sei „*die Kraft des Gan-*

Liebe haben, haben zunächst noch keine deutliche Vorstellung von ihren Gefühlen, von denen sie mehr bewegt werden, als dass sie sie aktiv leiten würden, später kommen sie ihnen zu klarem ‚Bewusstsein', und sie können ihnen dann aus eigener Spontaneität zustimmen oder nicht und so ihren Umgang mit ihnen selbst bestimmen (wenn man den von Christian Wolff für die klaren und deutlichen Vorstellungen geprägten Begriff einsetzt).[24]

In Aristotelischer Terminologie ist dieser letztere Zugang *‚früher für uns'*, d. h., er liegt näher, wird schneller und leichter deutlich, entspricht mehr unseren Alltagsvorstellungen von Denken und Erkennen. Der Zugang über die spezifischen Unterscheidungsleistungen der Erkenntnisvermögen ist dagegen *‚der Sache nach früher'*, d. h., er macht auf Differenzierungen aufmerksam, die auf einen ersten Blick nicht deutlich sind, die aber von der Sache, d. h. der Eigenart der jeweiligen Vermögen her, gefordert sind und daher, wenn sie denn erkannt sind, die Sache deutlicher machen, während der erste Blick eine noch undifferenzierte, nur konfus begriffene Einheit zeigte (s. u. S. 88ff.).

3. Die Zentralstellung der *phantasía* in den hellenistischen Philosophenschulen, die Folgen für das Kunst- und Literaturverständnis

Es macht die Besonderheit aller drei großen Philosophenschulen des Hellenismus, der Stoa, des Epikureismus wie der Skepsis aus, dass sie das, was Aristoteles das *‚Frühere für uns'* nennt, zur ausschließlichen Grundlage ihrer Lehrgebäude gemacht haben. Insbesondere die Stoa hat die Erhebung der Vorstellung (*phantasía*) zum leitenden Seelenorgan auch wissenschaftlich zu begründen versucht. Die Dominanz, die der Vorstellung in der Stoa zugesprochen wird, ist Grund für den sog. Intellektualismus der Stoa, für ihren ethischen Rigorismus wie für ihr zwiespältiges Verhältnis zu Kunst und Dichtung (im Besonderen). Sie ist aber auch die Ursache für die strikte Logifizierung der Welt, d. h. für den Gedanken, dass alles Geschehen in der Welt einem ihr immanenten und sie in allem regulierenden *Logos* folgt. Die Konzentration auf die Vorstellung, als sei sie der Bereich, in dem die Welt dem Menschen zugänglich werde, ist aber auch der Grund für die Skepsis, die dogmatische Naivität der Stoiker und die in diesem Punkt verwandte Position der Epikureer zu kritisieren.

Alle drei Schulen gehen von der Überzeugung aus, dass die Gegenstände der Welt durch einen passiv-rezeptiven Wahrnehmungsvorgang einen Ein-

zen", *die „alle unsere Begriffe, Begierden und Neigungen in sich vereiniget"* (Mendelssohn, *Phaedon*, S. 97). Diese von Pico della Mirandola ausgehende und in Schelling einen Höhepunkt findende These (s. Summerell 2003) ist sicher nicht Aristotelisch. S. das Folgende.

[24] S. Wolff, *Vernünfftige Gedancken Von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen*, § 194.

druck auf die Vorstellung des Menschen machen.[25] In der Vorstellung vergewissert sich der Mensch dieses Eindrucks und erkennt ihn, wenn er ihm deutlich genug geworden ist, gleichsam an: ‚Ja, dies ist das.' Diese Vergewisserung hat deshalb den Charakter eines Urteils, das seinen Grund in einem Akt der ‚Zustimmung' (*synkatáthesis*, *adsensio*), d. h. in einem Willensakt, hat.[26] Auch diese Vorordnung des ‚Interesses' vor die Erkenntnis ist, wenn auch mit unterschiedlichen Betonungen, allen drei Schulen gemeinsam.[27]

Seine Plausibilität gewinnt diese Beschreibung des Grundvorgangs des Erkennens, weil sie ausdrücklich zur Sprache bringt, was dem Alltagsdenken vertraut ist. Die Stoa insbesondere hat den umfassenden Versuch gemacht, dieses ‚natürliche Bewusstsein' wissenschaftlich zu begründen. Kriterium der Sicherheit und Richtigkeit einer Erkenntnis ist im Sinn der Stoa die ‚innere Evidenz im Bewusstsein'.[28] Dieses Kriterium kommt nicht von außen, es ist die ‚*schlagende Deutlichkeit*' der Vorstellung selbst, die das Denken sicher macht, dass das, was es denkt, genauso ist, wie der ‚reale' Gegenstand, der sich in optimaler Wahrnehmung in seiner gegenwärtigen Existenz präsentiert.[29] Die Stoiker klären mit der Herausarbeitung dieses Kriteriums also darüber auf, wie Übereinstimmung von Denken und Gegenstand zustande kommen kann. Diese Übereinstimmung von subjektivem Gedanken und objektiver Wirklichkeit, die auch der gesunde Menschenverstand für die Bedingung der Gültigkeit einer Erkenntnis hält, gewährleisten im Sinn der Stoa nur bestimmte, ausgezeichnete Vorstellungen, eben die, die genauso deutlich, treffend, evident sind wie ein aktualer, durch nichts beeinträchtigter Wahrnehmungseindruck. Sie allein machen das im eigentlichen Sinn ‚logische' Vermögen des Menschen aus. Das andere sind bloße Vorstellungen, die etwas Naturales in uns sind.[30]

[25] S. z. B. v. Arnim, *SVF*, Bd. 1, Nr. 58; Bd. 2, Nr. 54.

[26] Eine gute Zusammenfassung gibt Cicero in seinen *Academici libri* I, §§40–42; die relevanten Quellentexte zu dieser Analyse des Erkenntnisvorgangs findet man gesammelt und übersetzt bei Hülser, *Dialektik-Fragmente*, Bd. 1, S. 248–259.

[27] Einen guten Überblick über die Grundlehren und die Forschung zur Erkenntnistheorie der Stoa gibt Steinmetz 1994, v. a. S. 528–533, S. 593–595.

[28] S. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, S. 130; zu den entsprechenden antiken Konzepten s. Hülser, *Dialektik-Fragmente*, Bd. 1, S. 342–365.

[29] S. Frede 1983.

[30] Die Stoiker vertreten eine Zweivermögenslehre, wie sie am bekanntesten bei Kant formuliert ist, der aber in dieser Hinsicht eine lange neuzeitliche Vorgeschichte hat. Auch unmittelbar vor Kant ist diese Verteilung des Erkenntnisvorgangs auf eine rezeptive Wahrnehmung und die spontane Vorstellung Gemeingut im 18. Jahrhundert. S. z. B. J. G. Sulzer, *Vermischte Philosophische Schriften*, S. 225: Es gibt nach Sulzer *„das Vermögen, sich etwas vorzustellen, oder die Beschaffenheiten der Dinge zu erkennen"* und *„das Vermögen zu empfinden, oder auf eine angenehme oder unangenehme Art gerührt zu werden"*. Dass diese Kon-

Die Skepsis geht mit den Stoikern davon aus, dass die Übereinstimmung von Vorstellung und Gegenstand Bedingung der Wahrheit ist, sie zieht aber die stoischen Kriterien, die diese Übereinstimmung gewährleisten sollen, in Zweifel. Es gibt viele völlig evidente, schlagend deutliche Vorstellungen, die ihren Grund nicht in der ‚Realpräsenz' eines existierenden Gegenstands haben, außerdem gibt es viele weitere Gründe, die Anlass zum Zweifel an der Übereinstimmung unserer Vorstellungen mit der realen Außenwelt sind.[31]

Die Tatsache, dass die Skeptiker mit den Stoikern die Überzeugung teilen, dass nur die Übereinstimmung von Vorstellung und Gegenstand die Richtigkeit des Erkennens garantiere, hat allerdings zur Folge, dass die Skeptiker ebenso wie ihre ‚dogmatisch naiven' Gegner, die Stoiker, eine ganze Reihe von Grundpositionen gemeinsam haben, die ihre Auffassungen von Kunst stark beeinflusst haben und sie gegenüber der Position des Aristoteles abgrenzen. Die Auffassungen, durch die die Stoa von den anderen hellenistischen Schulen abweicht, haben die Besonderheit, dass sie auf einen ersten Anschein hin Platonischen oder Aristotelischen Lehren sehr ähnlich sind, während sie bei genauerer sachlicher Analyse die Abweichung besonders scharf sichtbar machen.

Ich versuche, die wichtigsten Neuerungen gegenüber Platon und Aristoteles (aber auch gegenüber der Dichtung von Homer bis Euripides), die die hellenistischen Vorstellungskonzepte für das Literaturverständnis zur Folge hatten, knapp zu skizzieren:

a) *‚Denken ist abstrakt'*

Wenn die Vorstellung als das eigentliche Organ aufgefasst wird, mit dem sich das menschliche Denken die Welt erschließt, dann ist die erste Folge, dass die Inhalte des Denkens als abstrakt gelten. Die äußeren Gegenstände prägen sich nach Ansicht der Stoiker vermittels der Wahrnehmung der Vorstellung ein. Ein solcher *‚Eindruck in der Vorstellung'* ist noch nicht Denken, es ist einfach ein unmittelbarer Besitz. Erst dadurch, dass dieser Eindruck klar und deutlich vorgestellt wird (durch den *„von der deutlichen Evidenz kommenden Status*

zeptionen des 18. Jahrhunderts in den Grenzen hellenistischer Philosophien verbleiben, wird erst sichtbar, wenn man die Überlastung der Vorstellung, die sie mit diesen Schulen teilen, beachtet, wie sie aus der strikt die einzelnen Leistungen der Erkenntnisvermögen reflektierenden Analyse durch Aristoteles deutlich wird. S. das Folgende.

[31] Von Aristoteles (wie von Platon) her gesehen ist das Erkenntnisideal, das die Stoiker für erreichbar, die Skeptiker für unerreichbar halten, ein unkritisch aufgestelltes Postulat. Denn die Übereinstimmung einer Vorstellung mit dem äußeren Gegenstand halten sie mit guten Gründen überhaupt nicht für eine Erkenntnis dieses Gegenstands. Selbst wenn es möglich wäre, dass man eine Vorstellung von einem inneren Organ des Körpers hat, die völlig mit dessen Eigenschaften übereinstimmt, hätte man in dieser Vorstellung noch nicht einmal eine

der Seele"[32]) wird er zu einem Inhalt des Denkens, genauer: des ‚Bewusstseins'.[33] Den deutlichen und klaren Vorstellungen stimmt das Denken von sich aus zu; Zustimmungen zu Vorstellungen, deren Evidenz noch nicht deutlich genug ist, sind Grund des Irrtums. Diese durch die Zustimmung (*synkatáthesis, adsensio*) vergegenwärtigten Vorstellungen sind Gedanken, ‚Begriffe' (*ennoémata*). Diese Gedanken sind nicht identisch mit dem reinen Eindruck (sc. des ganzen Gegenstands), sondern sind derjenige innere Inhalt des Denkens, dem es auf Grund seiner Deutlichkeit zugestimmt hat. Mit diesen Inhalten kann das Denken nach seinen eigenen (Assoziations-)Gesetzen arbeiten, kann sie vergleichen, verbinden, trennen, kann das Gleiche zu einem ‚Begriff' zusammenfassen, kann vom Größeren auf Kleineres schließen (z. B. vom Menschen auf den Zwerg), vom Ähnlichen auf das Original (vom Bild auf das Dargestellte) usw.[34] Alle diese ‚Begriffe' sind subjektive ‚Kompositionen', die auf Mehreres zutreffen. Sie sind allgemein, abstrakt. Eine Gewähr dafür, dass sie mit der ‚Wirklichkeit', d. h. den ursprünglichen Eindrücken, übereinstimmen, gäbe es nur, wenn das Kriterium der Klarheit und Deutlichkeit einer Vorstellung diese Übereinstimmung verbürgen würde und wenn es dieselbe Evidenz nicht auch bei nicht übereinstimmenden Vorstellungen gäbe, die, wie z. B. die vieldiskutierten Vorstellungen Orests von den ihn verfolgenden Erinnyen, auch bloße Wahnprodukte sein können. An der Frage, ob es diese Übereinstimmung gibt oder nicht gibt, scheiden sich stoische ‚Dogmatiker' von skeptischen und kritischen Positionen. Gemeinsam ist ihnen allen aber die Überzeugung, dass zwischen dem Denken und dem äußeren Gegenstand (genauer: dem Eindruck von ihm) eine grundsätzliche Kluft besteht, die überwunden werden müsste, wenn Denken die Wirklichkeit erfassen können sollte.

Die Überzeugung, das Denken sei ein Vorgang der Repräsentation äußerer Gegenstände in der Vorstellung oder im Bewusstsein, führt so zu einer Beschränkung der Leistung des ‚Denkens' auf die Erzeugung abstrakter Inhalte, während die Erfassung des Einzelnen in seiner Konkretheit Sache der Rezeptivität der Wahrnehmung oder anderer als unmittelbar geltender Erfahrungsformen ist. Der Übergang von der ‚Theorie' zur ‚Praxis' erscheint in

Meinung, was dieses Organ ist. Das weiß man erst, wenn man weiß, „*was es kann und leistet*", wie Aristoteles formuliert (*Politik* I, 2, 1253a23). Die Frage, wie man das Vermögen und dessen Verwirklichung erkennt, unterliegt gänzlich anderen Bedingungen als denen einer Vergegenwärtigung äußerer Eigenschaften. S. das Folgende.

[32] S. Hülser, *Dialektik-Fragmente*, Bd. 1, Nr. 330.

[33] Der Begriff des Bewusstseins ist von Christian Wolff als philosophischer Terminus eingeführt zur Bezeichnung der ‚klaren und deutlichen Vorstellungen', s. Wolff, *Vernünfftige Gedancken Von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen*, § 194. Obwohl die Stoa den Begriff ‚Bewusstsein' nicht benutzt, ist die in diesem Begriff gemeinte Sache (die klaren und deutlichen Vorstellungen als die eigentlich begrifflichen Formen des Denkens, s. Frede 1983) erfasst und ausdrücklich beschrieben.

[34] S. Hülser, *Dialektik-Fragmente*, Bd. 1, Nr. 279–281.

diesem Horizont als ein Dimensionswechsel. In analogem Sinn gilt dies auch für das Verhältnis von Dichtung und Denken. Auch die Produktion von Dichtung und von Kunst überhaupt kann nur noch dann Sache des Denkens sein, wenn zwischen der abstrakten Welt des Denkens und der konkreten Welt der Einzeldinge, die nur einer unmittelbaren Erfahrung im Anschauen und Fühlen gegeben sein kann, eine ‚prästabilierte Harmonie' herrscht. Das war in der Tat die Auffassung der Stoa, für die die ganze Welt von einem göttlichen *Logos* durchwaltet war, der sich im Bewusstsein des Weisen selbst offenbar wird.[35] Die skeptische Kritik an dieser ‚Metaphysik' hat in der Antike wie in der Neuzeit auch eine Entrationalisierung der Kunst zur Folge.

Hier liegt einer der wesentlichen Anlässe, die zu einem grundsätzlichen Missverständnis der Aristotelischen *Poetik* mit ihrem scheinbar rationalistischen Ansatz geführt haben. Für Aristoteles ist Dichtung zwar eine Form des Erkennens, aber sie ist, wie sich gut belegen lässt, keine Form abstrakten Denkens, sondern ein konkretes Denken besonderer Art. Nur durch dieses konkrete Denken wird auch die Anschauung konkret. Von sich her geben die Wahrnehmungen nach Aristoteles keine Gegenstände zu erkennen, sondern nur Farben, Töne, Gerüche usw., d.h. wahrnehmbare Eigenschaften von Dingen oder Personen. (Miss-)Versteht man aber die Wahrnehmung als (alleinige) Quelle von Gegenstandsanschauungen, dann ist die Anschauung selbst nach Aristoteles noch abstrakt, weil dabei das Denken, das den verschiedenen Wahrnehmungen einen Gegenstand ‚unterlegt', noch ungeprüft und undifferenziert (und nicht etwa authentisch) aktiv ist. Die in der hellenistisch-römischen Kunsttheorie ebenso wie in der Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert stark betonte Aufgabe der Kunst, das Abstrakte sinnfällig zu machen, formuliert ein Ideal, das Aristoteles für verfehlt hält.

b) ‚Denken hat keine eigene emotionale und voluntative Kraft'

Eine der auffälligsten Folgen, die sich aus der Erhebung der Vorstellung zu dem primären Vermögen der Welterfassung ergeben, ist daher, dass Denken, Fühlen und Wollen als getrennte, voneinander unabhängige psychische Vorgänge erscheinen. Dies wird besonders deutlich, wenn man wie die Stoiker nicht jede Vorstellung, sondern nur die klaren und deutlichen (d.h. das, was später Bewusstsein heißt) für Denken im logischen Sinn hält. Man kann sich noch so klar und deutlich bewusst sein, dass man sich schadet, wenn man zuviel Wein trinkt oder wenn man sich über ein Fehlurteil zu sehr empört. Dieses Bewusstsein hat mit der Frage, ob einem der Wein schmeckt oder ob man an der ungerechten Zurücksetzung heftig leidet, nichts zu tun. Das ist eine Frage des Gefühls, während die Frage, ob man der Lust am Wein wider-

[35] S. dazu jetzt Horn 2006.

steht und das Gefühl der Verletztheit überwindet, eine Frage des Willens zu sein scheint. Lust und Wille gelten daher als etwas grundlegend Anderes als das Denken. Ihre Entstehung erklärt die ältere Stoa als ein Umkippen, als eine Selbstentäußerung oder Selbstentfremdung der Vernunft selbst. Sie hört auf, Vernunft zu sein, und wird selbst zum Affekt. Die mittlere Stoa präzisiert dieses Verhältnis durch einen vermeintlichen Rückgriff auf die Seelenteile Platons, die sie als Vermögen mit je eigenem Ursprung auffasst.[36]

c) ‚Denken ist ohne eigene Inhalte'

Wenn Denken zuerst ein Repräsentationsakt ist, dann erhält es seine Inhalte von außen und ist selbst leer. Seine Funktionen erschöpfen sich in der verdeutlichenden Rekonstruktion des ‚Gegebenen' und seiner logischen Verarbeitung, etwa, wie die Stoiker im einzelnen ausführen, in der Verallgemeinerung (dass etwas in der Erfahrung immer wieder so und nicht anders erscheint), im Vergleich, der Entgegensetzung, usw. Der Akt des Denkens wird zu einem nach Regeln verfahrenden methodischen Akt. Da dieser Akt der mentalen Repräsentation als der Akt gilt, durch den ein (durch Wahrnehmung, Gefühl, Intuition) ‚gegebener' Inhalt zum Denken wird, gilt alles, was den Status der mentalen Repräsentation oder des Bewussten hat, eben dadurch als Denken. Als Denken gilt etwas daher von den unmittelbaren Empfindungen, Wahrnehmungen, Erlebnissen, Träumen bis hin zum logisch begrifflichen Denken immer dann, wenn diese Vorgänge ins Bewusstsein gehoben oder repräsentiert werden, ja auch psychische Akte, die gar keine Erkenntnisakte sind, wie Wünsche, Entscheidungen usw. gelten als mentale Tätigkeiten, sofern sie mit Bewusstsein vollzogen werden und nicht nur in natürlichen Mechanismen ablaufen. Das Bewusstsein wird dadurch zu einem ambivalenten, schillernden Begriff. Denn das Bewusstsein soll einerseits das sein, wodurch sich das Denken von bloßen Wahrnehmungen, Gefühlen, Intuitionen, Wünschen usw. unterscheidet, andererseits werden alle diese psychosomatischen Vorgänge durch die bloße Erhebung ins Bewusstsein als etwas Mentales aufgefasst, so dass unter dem Begriff des Mentalen, Geistigen ebenso begrifflich-rationale wie jedem Begriff vorausgehende oder dem Begriff sogar unzugängliche irrationale Erlebnisakte subsumiert werden.

d) ‚Die Begriffe des Denkens müssen der Wohlbestimmtheit der Dinge entsprechen'

Die Reduzierung des Denkens auf formale Funktionen führt aber auch zu einer Logifizierung oder Verbegrifflichung der Welt. Das wird selten beach-

[36] S. Kidd 1971; Hankinson 1993; Schmitt 1994b; Schmitt 2003a, S. 286–293.

tet, ergibt sich aber zwingend und macht überhaupt erst verständlich, wie die Stoiker dazu gekommen sind, die ganze Welt für den Ausdruck eines sie ganz durchwaltenden *Logos* zu halten. Die Vorstellung hat das Maß ihrer Richtigkeit an ihrer Entsprechung mit dem äußeren Gegenstand, an ihm muss immer wieder überprüft werden, ob ihre Inhalte und Kombinationen zutreffend, ob sie ‚verifizierbar' sind. Im Begriff darf nur das enthalten sein, was von den Dingen selbst abstrahiert ist. Das setzt voraus, dass jedes Ding ein (begrifflich) wohlbestimmtes Ding ist (ein, wie die Aufklärungsphilosophie vom Einzelding sagt: *omnimode determinatum*), ja ein Ding, das in der Summe seiner individuellen Bestimmtheiten immer mehr enthält, als je in abstrakt-allgemeinen Begriffen von ihm erfasst werden kann.[37]

Geht man wie die Stoiker davon aus, dass die klaren und deutlichen Vorstellungen wahr sind, weil sie den existierenden Gegenständen entsprechen, dann sind diese Gegenstände der Grund der Wahrheit des Denkens. Das ergibt sich auch aus dem Antiplatonismus der Stoa. Nicht die Tischheit, sondern die einzelnen Tische, nicht die Menschheit, sondern die einzelnen Menschen verkörpern das, was wirklich Tisch, wirklich Mensch ist. Da der stoische Weise nur den klaren und deutlichen Vorstellungen zustimmt, und diesen nur, wenn er sie ‚wissenschaftlich', d.h. immer wieder und in genau der ihnen eigenen Raum-Zeit-Stelle, erkannt hat, durch die sie kausal vollständig bestimmt sind, folgt, dass die in den Vorstellungen des Weisen erkannte Welt durchgängig begründet, d.h. kausallogisch bestimmt ist.[38]

Umgekehrt führt der skeptische Zweifel an der Realitätstreue der ‚*kataleptischen*' (erfassenden) Vorstellungen zu einem Zweifel an der Rationalität der Welt selbst. Für Sextus Empiricus gibt es z.B. keine Wissenschaft der Dichtung oder der Musik, nicht nur, weil Schönheit im allgemeinen nur von ihrer subjektiv erfahrenen Wirkung beurteilt werden könne, auch die Elemente einer solchen Wissenschaft, etwa der Musik, die Klänge, Töne, die Zeit und der Rhythmus, seien aus unseren Vorstellungen über sie nicht bestimmbar, also gebe es sie gar nicht (sc. als etwas Festes, nicht immer Relatives).[39] Wie in der Stoa aus der Klarheit und Deutlichkeit unserer ‚*erfassenden*' Vorstellungen die Überzeugung von einer durch und durch rationalen Welt entsteht, so wird in der Skepsis aus der Widersprüchlichkeit unserer Vorstellungen von der Welt eine Irrationalität der Welt; auch die Skepsis stattet die Welt mit dem logischen Habitus unseres Denkens über sie aus.

[37] Zur Transformation dieses Gedankens in eine nachhegelianische Position der Philosophie s. jetzt Seel 2005.

[38] Zur Verwandtschaft dieses Ansatzes mit in der Aufklärung vertretenen Lehrmeinungen, z.B. von Christian Wolff, s. Schmitt 2004d.

[39] S. jetzt Büttner 2006, S. 142–147.

e) ,Nur bewusste Akte sind Denken'

Die Überzeugung, der Mensch erkenne die Welt durch seine Vorstellungen von ihr, hat auch zur Folge, dass die Vorstellungskraft mit der ihr eigenen Spontaneität (im Umgang mit den ihr durch die Wahrnehmung gegebenen (Einzel-)Vorstellungen) als die spezifisch menschliche Aktivität erscheint. Nur in ihr ist der Mensch frei bei sich selbst und bestimmt sich selbst. Alle anderen psychischen Akte der Wahrnehmung, der Erfahrung von Lust und Unlust, des Strebens und Meidens bekommen in dieser Perspektive den Status des ,Naturalen'. Sie sind bloße – weitgehend unbewusste – Vorgänge in uns, die nicht in unserer Verfügungsgewalt stehen. Der Mensch, der selbstbestimmt er selbst sein möchte (Stoa) oder der nicht durch Einflüsse, die nicht in seiner Macht stehen, beunruhigt sein möchte (Epikureismus, Skepsis), muss sich daher von diesen Emotionen und Motivationen befreien. Ein der Vernunft (d.h. den selbstbestimmten, klaren Vorstellungen) gemäßes Leben können nicht, wie es die Stoiker Aristoteles unterstellen, maßvolle, weil von der Vernunft gemäßigte Gefühle und Leidenschaften bilden, nur die gänzliche Befreiung von ihnen bringt den Menschen zu sich selbst und seinem besten Zustand.[40]

f) ,Nur Anschauung und Gefühl sind realitätshaltig'

Trotz des Ausschlusses von Anschauung und Gefühl aus dem, was zum *Logos* des Menschen gehört, gewinnen diese vorlogischen ,Vorgänge' eine besondere Bedeutung für alle drei hellenistischen Schulen (besonders aber für die Stoa). Da die Akte des *Logos* (als Vorstellung) Akte der Vergegenwärtigung und der (Urteils-)Bestätigung sind, ist die ,Vernunft' auf die ihr vorhergehenden, ,naturalen' Vermögen angewiesen. Sie allein verschaffen der ,Vernunft' ihre Inhalte. Sofern die Welt für die Stoiker in allen ihren Erscheinungen vom göttlichen *Logos* durchwaltet ist, weisen alle Dinge der Welt auch Maß und Ordnung auf, die sich in den natürlichen Gegenständen als Harmonie und Symmetrie äußern, in den Handlungen der Menschen als das Angemessene und Geziemende (*to prépon, decorum*).[41]

[40] Die Vorstellung, dass die selbstbestimmte Sittlichkeit des Menschen nur erreicht werden kann *„durch Bestimmungsgründe, die von der Natur und der Übereinstimmung derselben zu unserem Begehrungsvermögen (als Triebfedern) ganz unabhängig sein sollen"* (s. das ganze ,2. Hauptstück' in Kants *Kritik der praktischen Vernunft* A 101–118), hat nicht nur weit in die Neuzeit hineingewirkt, sie verhindert bis heute eine angemessene Auslegung der Aristotelischen Katharsislehre. Viele sind überzeugt, *Katharsis* könne nur eine völlige – physische oder psychische – Befreiung von Gefühlen und Leidenschaften meinen.

[41] Mit dieser Lehre folgt Cicero dem stoischen Philosophen Panaitios. S. Cicero, *De officiis* I, §§ 11–14 und 93–96; s. auch Cicero, *De finibus* II, §§ 45–49. S. Gärtner 1981, S. 97–112.

In einer noch vorlogischen Weise erfassen also auch die Anschauung und das mit ihr noch unmittelbar verbundene Gefühl die Wahrheit der Dinge, und zwar in noch ungebrochener Einheit mit ihrer Schönheit. Obwohl die Stoiker die Gefühle wegen ihrer Irrationalität ganz aus dem Menschen verbannen möchten, stützen sie sich in der Praxis der Argumentation oft und mit Vorliebe auf Einsichten der alten Dichter, in deren Werken die ursprüngliche Wahrheit noch unverzerrt durch falsche, vorschnelle Urteile enthalten sei. Insbesondere der logischste unter den Stoikern, Chrysipp, machte offenbar einen geradezu ausufernden Gebrauch von Dichterzitaten, besonders aus Homer, um die Übereinstimmung seiner Lehren mit dem ursprünglichen, anschaulichen Denken darzutun.[42]

Bei Diogenes aus Seleukeia, einem Schüler des Chrysipp, gibt es eine interessante Überlegung über die mögliche Vervollkommnung der von Natur aus zur Verfügung stehenden Wahrnehmung zu einer kultivierten Urteilskraft, die er eine *epistēmonikḗ aísthēsis*, eine ‚epistemische', dem Begriff gemäße Anschauung nennt. So könne das Ohr über das bloße Hören von Tönen hinaus zur Erfassung und zum Genuss von Harmonie und Melodie gebildet werden.[43] In seinem Referat dieser Position lässt Cicero Lucullus, den Vertreter stoischer Lehre, auf das Phänomen hinweisen, dass Kenner mit geübten, geschmackssicheren Sinnen ganze Kunstwerke, ja Opern schon nach wenigen Sinneseindrücken in ihrer kunstvollen Komposition zu erfassen in der Lage seien.[44]

Diese ‚epistemische' Anschauung, die über die Einzelapprehensionen hinaus die ‚Einheit des Mannigfaltigen' erfasst, befindet sich so in vorreflexiver Übereinstimmung mit der Vernunft. Zu ähnlichen Ergebnissen kommen etwa auch Cicero und sein als Kunsttheoretiker berühmter Zeitgenosse Dionysios von Halikarnass, bei denen das, was in der Neuzeit ‚Geschmack', ‚*common sens*' oder ‚*bon sens*', ‚*criticism*', ‚Urteilskraft' heißen wird, der Sache nach vorformuliert ist.[45] Auch wenn diese sinnlichen Vorstellungen noch nicht ‚*schlagend evident*' und damit noch nicht ‚vernünftig' im eigentlichen Sinn sind – sie zeichnen sich durch eine eigentümliche Mittelstellung zwischen Anschauung und Intellekt aus und umgrenzen damit den Bereich, der von vielen sogar heute noch als der eigentümliche Bereich der Produktion und Rezeption von Kunst bezeichnet wird.[46]

[42] S. Boys-Stones 2003, S. 190–192; Büttner 2006, S. 121. Auch dieser Rückgriff auf eine ‚frühere Weisheit' (‚*prisca sapientia*'), die man bei den ersten, noch ursprünglichen Denkern, den Dichtern (‚*prisci poetae*') vermutet, ist auch wieder für die Renaissance charakteristisch und zeigt auch unter diesem Aspekt ihre Dependenz von hellenistischen Vorstellungen. S. Trinkaus 1970, S. 683–721, v. a. S. 697–703.

[43] S. Neubecker 1956; Wille 1970; Büttner 2006, S. 125.

[44] S. Cicero, *Lucullus*, §§ 19–22.

[45] S. Büttner 2006, S. 118f.

[46] Zur Vorbereitung des neuzeitlichen Geschmacksbegriffs in der Antike s. Schmitt 1990b, 1993.

g) ‚Das Schöne und das Erhabene als Gegenstand der Kunsterfahrung'

Die Zwischenstellung des ‚Kunstvermögens' zwischen Anschauung und Verstand gibt diesem Vermögen teil an der Ursprünglichkeit der Wahrnehmung und ihrer emotionalen Relevanz wie an der begrifflichen Klarheit des Verstandes, die es vorwegnimmt. Daraus ergeben sich zwei grundlegende Aufgabenstellungen für die künstlerische Arbeit. Sie kann eher der Einzelanschauung zuneigen. Dann wird sie durch ihren Blick für Maß, Ordnung, Proportion, Symmetrie von der *venustas*, der Anmut, Schönheit und dem Liebreiz der Dinge angezogen werden und diese in ihrem Werk zum Ausdruck bringen. Sie kann aber auch eher dem Verstand zuneigen und das, was dieser klar und deutlich, aber zergliedert erkennt, intuitiv vorwegnehmen: Sie wird dann den Blick auf das richten, was auch der *Logos* in klarer Evidenz erkennt, d. h., sie wird in der unmittelbaren Erfahrung des Gefühls oder des Geschmacks eben das erkennen, was der Begriff später in klarer Deutlichkeit vor sich bringt. Für die Stoa, die ja von einer Übereinstimmung von Denken und Wirklichkeit überzeugt ist, bedeutet das, dass gerade die Kunst die Form der Weltbegegnung ist, für die die Welt im Ganzen von der Kraft des *Logos*, d. h. von Maß und Ordnung, durchwaltet ist. Ihre großen Werke (die ‚wirklich' Kunst sind) sind daher durch Erhabenheit (*hýpsos*, *sublimitas*) und Würde (*dignitas*) ausgezeichnet. Cicero hat für diesen Unterschied die Begriffe des *diligere* (lieben) und *aestimare* (hochschätzen) benutzt und die liebende Zuneigung zu dem jeweils vor Augen Liegenden eher einem naturalen, die Hochschätzung der Weltordnung im Ganzen eher dem rational-reflexiven Weltverhältnis zugeordnet.[47] Dass damit die Unterscheidung von Anmut und Würde, Schönem und Erhabenen, die im 18. Jahrhundert vor allem von Kant und Schiller aufgenommen wurde, nicht nur vorbereitet, sondern in ihren Grenzen vorgegeben ist, wird der Vergleich mit der gänzlich anderen Auslegung durch Aristoteles zeigen (s. das Folgende).

IV. Der systematische Ort der Dichtung unter den psychischen Aktivitäten des Menschen bei Aristoteles

Der knappe Überblick über einige der markanten Besonderheiten, die sich aus der Zentralstellung der *phantasía* in den hellenistischen Schulen für das Kunstverständnis ergeben, macht vielleicht schon deutlich genug, dass es sich hier nicht nur um einige Aspekte handelt, die in der Antike ‚schon' vorbereitet sind, sondern dass hier die ganze Bandbreite der Diskussionen um den Nachahmungsbegriff als Grundbegriff des Kunstverständnisses in der Neu-

[47] S. Cicero, *De finibus* III, § 21.

zeit vorgebildet ist. Im Spannungsfeld zwischen Stoizismus und Skeptizismus muss die Grundfrage sein, ob die im Kunstwerk repräsentierte ‚Einheit eines Mannigfaltigen' die objektive Ordnung der Welt wiedergibt oder nur eine Welt subjektiver Erscheinungen, ob sie also Nachahmung oder Fiktion ist. Durch die Berücksichtigung der Zugangsweisen des Künstlers zu den Dingen ergibt sich neben dieser Alternative eine dritte, vermittelnde Deutung. Denn der Künstler kann entweder (1) die aus den Gesetzmäßigkeiten der Welt abgeleiteten Regeln erlernen und mit ihrer Hilfe seine Anschauungen und Empfindungen zu geordneter Darstellung bringen, er kann sich auch (2) seinen unmittelbaren, dem Augenblick verdankten, subjektiven Eindrücken überlassen und aus ihnen heraus produktiv sein, oder er kann (3) in genialer Einfühlung als ein *alter deus* eine neue Welt aus deren inneren Prinzipien heraus erschaffen bzw. aus seiner eigenen schöpferischen Genialität seinen Werken, auch wenn sie nur eine Welt der Erscheinungen darstellen, eine durchgängige Regelgemäßheit geben.

In der Kunst- oder Literaturgeschichtsschreibung werden diese verschiedenen Möglichkeiten meistens historisiert und als Ergebnis einer Entwicklung von einer objektiven, an Regeln ausgerichteten Wiedergabe der Welt (‚Nachahmung') über eine subjektive Nachschöpfung in Gefühl oder Leidenschaft zu einer subjektiven Schöpfung der Urteilskraft (bei der Verstand und Sinn in Harmonie sind) aufgefasst. Das ist, was die Dominanz bestimmter Positionen und die Konsequenz ihrer Durchführung betrifft, zum Teil zutreffend, kaum aber in Bezug auf die Behauptung, es handle sich dabei jeweils um historisch einmalig neue ‚Entdeckungen'. Diese Übertreibung hat zu nicht wenigen Verfälschungen im historischen Urteil geführt. Für das Anliegen, die Voraussetzungen der neuzeitlichen *Poetik*-Deutungen zu verstehen, kommt diesen Fragen nur eine geringe Bedeutung zu. Wichtig ist zu sehen, dass sich diese Verständnismöglichkeiten der Produktion und Rezeption von Kunst im Horizont von Konzepten bewegen, die der Vorstellungskraft einen primären und den allein aktiv-spontanen Rang geben. Die Begrenzung des Rahmens, innerhalb dessen sich diese Konzepte bewegen, ebenso wie deren Gemeinsamkeit, die durch die ‚pluralen' Formen der Vorstellung leicht verdeckt wird, kann erst zutreffend bestimmt werden, wenn die Gegenposition bei Aristoteles konkreter entwickelt ist.

Die Aristotelische Analyse der Erkenntnisvermögen als Unterscheidungsvermögen

a) Die Wahrnehmungsvermögen

Für die Stoa und andere Philosophenschulen, die Denken mit der Vergegenwärtigung in der Vorstellung oder im Bewusstsein beginnen lassen, ist die Wahrnehmung *„ein Eindruck in der Seele“*.[48] Erst mit der Vergegenwärtigung dieses Eindrucks setzt das Denken mit seiner eigenen Aktivität ein. Dem Wahrnehmungseindruck werden daher vor allem zwei Eigenschaften zugeschrieben: Er ist noch weitgehend rezeptiv, d. h., er ist vom Denken noch nicht verformt, und er ist die Stelle, an der das Denken mit den Gegenständen der Außenwelt, die es mehr oder weniger korrekt vergegenwärtigen und verarbeiten kann, in Berührung kommt.

Aristoteles kommt in seiner reflexiven Analyse des Vermögens der Wahrnehmung zu einem grundlegend anderen Ergebnis:[49] Er schreibt der Wahrnehmung einerseits bereits eine aktive, wenn auch begrenzte Erkenntnisleistung zu, andererseits hat die Wahrnehmung für ihn nicht (genauer: nur ‚akzidentell‘, d. h., wenn der Verstand ihr zu Hilfe kommt) die Fähigkeit, Gegenstände oder gar Situationen, Gefühle usw. zu erkennen. Wer sich mit Hilfe des Bewusstseins oder der Vorstellung vergegenwärtigt, was er wahrgenommen hat, findet keine Bäume, Menschen, Dichter vor, er sieht keine weinenden, keine zürnenden Menschen, sondern er sieht Farben und Formen, hört Töne usw. Um zu begreifen, was man in bunter Sinnesvielfalt vor sich hat, bedarf es anderer Erkenntnisakte. An der Übereinstimmung einer Vorstellung mit einem ‚wahrgenommenen Gegenstand‘ kann eine Erkenntnis nicht überprüft werden.

Aristoteles’ Weg zu dieser gegenüber den hellenistischen Philosophenschulen so anderen Auslegung der Wahrnehmung hat seinen Hauptgrund darin, dass er die psychische Eigenaktivität des Menschen nicht erst mit der ‚Aufklärung‘ irgendwie empfangener Vorstellungen einsetzen läßt, sondern mit der einfachsten Form der Wahrnehmung selbst. Natürlich ist die Wahrnehmung auch für Aristoteles von allen Erkenntnisformen am meisten von einer rezeptiven Aufnahme abhängig. Man kann keinen Ton hören, keinen Wein schmecken, wenn diese wahrnehmbaren Gegenstände nicht präsent sind und von einem funktionierenden physiologischen Apparat rezipiert werden. Aber bereits bei diesen Wahrnehmungen muss über den passiven, weitgehend physischen Vorgang eine eigene Aktivität dazukommen, damit aus der

[48] S. z. B. v. Arnim, *SVF*, Bd. 2, Nr. 53 und 54.

[49] Zur Analyse der Wahrnehmung bei Aristoteles s. v. a. die gründliche Textinterpretation bei Bernard 1988; s. auch Schmitt 2003a, S. 307–323.

bloßen Rezeption eine Wahrnehmung wird. Man hört einen Ton nicht trotz funktionierender Organe, wenn man gerade mit großer Konzentration mit etwas anderem beschäftigt ist. Außerdem ist schon beim Hören, Schmecken usw. das, was man bei diesen Wahrnehmungen erkennt, nicht der ganze ‚real existierende' Gegenstand, sondern nur eine kleine Auswahl aus dem, was das Wahrnehmungsorgan von außen beeinflusst. Das, was man als Ton hört, ist nicht die periodisch bewegte Luft, die ans Ohr dringt, sondern nur der Eindruck, der aus der bestimmten Schwingung, in der sie sich befindet und die sie an das Trommelfell, die Schnecke weitergibt, die in Neuronenimpulse umkodiert wird usw., entsteht.[50]

Schon die einfachste Wahrnehmung wird also zu einem Erkenntnisvorgang nicht dadurch, dass bei ihr innen und außen, subjektiver Eindruck und real existierender Gegenstand übereinstimmen. Die jeweilige Wahrnehmung richtet sich nicht auf den ganzen ihr gegebenen Gegenstand, sondern konzentriert sich auf einen Aspekt an ihm, zu dessen Unterscheidung sie die Fähigkeit hat: Das Ohr unterscheidet die Vielfalt möglicher Töne, weil es nur auf die Art der Schwingungen bestimmter Medien gerichtet ist, usw.

Dass dieser Unterscheidungsvorgang kein rein physiologischer Vorgang ist, kann man erkennen, wenn man sich kritisch-reflexiv auf das, was man bei diesem Vorgang leistet, und zwar mehr oder weniger effektiv leisten kann, zurückwendet. Wer auch nur einen Ton unterscheiden will, muss sich darauf konzentrieren, dass er beim Hören auch genau bei diesem einen Ton bleibt, also muss er darauf achten, was ihn zu diesem einen Ton macht: wann er anfängt, wie lange er dauert, wann er aufhört; und das kann er nur, wenn er darauf achtet, wie lange dieser Ton dieser eine mit sich identische Ton ist, also darauf, wie lange er sich gleich bleibt und nicht von dieser Gleichheit abweicht, usw.

Bei diesem Versuch, genau zu hören, orientiert man sich also, ohne sich das ausdrücklich klar zu machen, an bestimmten allgemeinen Kriterien in einer konkreten Anwendungsform. Denn man versucht ja das, was diesen Ton zu *einem* Ton macht, seine Identität, Ganzheit, Gleichheit, Dauer, seinen Anfang, seine Mitte, sein Ende usw. zu erfassen. In Wahrheit ist es eine große Zahl vieler weiterer Kriterien, die man auch noch anwendet. Leicht deutlich ist es z. B. bei der Wahrnehmung eines guten Weins, bei dem man

[50] Über diese auch in der Wahrnehmung nötige aktive Unterscheidungsleistung gab es in der antiken Aristoteles-Kommentierung keinen Dissens. Philoponos und Simplikios z. B. arbeiten das Verhältnis von Rezeptivität und Spontaneität in der Wahrnehmung sorgfältig heraus (s. Philoponos, *In De An.*, S. 296–303; Simplikios, *In De An.*, S. 119–126). Auch die mittelalterliche Aristoteles-Kommentierung hat die Einsicht in die begrenzte Spontaneität bereits der Wahrnehmung beibehalten. Die Rezeption der hellenistischen Positionen mit ihrer streng passivischen Auslegung der Wahrnehmung seit der frühen Neuzeit behindert eine angemessene Textinterpretation der Aristotelischen Psychologie bis heute. S. Bernard 1988, S. 49–68.

viele Geschmacks- und Geruchsnuancen in ihrem Verhältnis zueinander und zum Ganzen differenziert erfassen muss, also ihre Proportion, Symmetrie, Harmonie erkennen muss; oder beim Hören einer Melodie, bei der man Anfang und Ende nur erkennen kann, wenn man z. B. auch erkennt, welche Töne nicht nur diese je einzelnen Töne sind, sondern Teile dieses einen Ganzen, durch das sie alle zu einer Melodie gehören, usw. Eine Melodie als eine zusammengehörende Einheit von Tönen hört man nicht einfach. Man kann ja alle Töne etwa des ersten Satzes der *Eroica* völlig klar hören und dennoch nicht in der Lage sein, die verschiedenen Themen dieses Satzes zu ‚hören'. Damit man auch diese Themen hören und sie etwa von den Überleitungspartien unterscheiden kann, muss man über das bloße Hören hinaus begreifen, welche Töne miteinander je eine funktionale Einheit bilden. Auch wenn der gewohnte Sprachgebrauch beide Erkenntnisleistungen als reine Wahrnehmungsleistung benennt (man sagt ja: ‚Ich höre das Thema') – sachlich sind beide klar voneinander verschieden. Das eine ist das reine Hören der Töne und ihrer Folge, das andere ist das Begreifen der Ordnung, die bestimmte Töne miteinander zu einer Einheit macht.

Eine analoge Unterscheidung gibt es nach Aristoteles auch beim reinen Wahrnehmen, z. B. beim Hören eines Tons selbst.

Ein wahrnehmbarer Gegenstand ist, so sagt er, in der Außenwelt nur der Potenz nach Ton.[51] Er existiert nicht als ein für sich unterschiedener Gegenstand, sondern nur als Eigenschaft einer Materie, etwa als die bestimmte Schwingung der Luft oder als Frequenz der Neuronenimpulse o. ä. Erst dadurch, dass der Hörende auf genau diejenigen unterschiedlichen Bestimmtheiten achtet, die Medien, die die Töne transportieren, von den verschiedenen Schwingungsarten bekommen können, erfasst er die Töne für sich als Töne. Der Ton aber, d. h. das, was man wirklich hört an einer schwingenden Materie, ist nur die bestimmte Ordnung ihrer Bewegung, nicht die jeweilige Materie als ganze. Aristoteles hat daher guten Grund zu sagen, dass im Akt des Hörens das Hörbare, der Ton, und das, was gehört wird – und das ist eben auch der Ton – identisch sind. Beim direkten Wahrnehmen gibt es also nicht eine Übereinstimmung von innen und außen, die nicht überprüft werden könnte, sondern es gibt eine Identität von innen und außen, über die man sich daher sicher sein kann.

Die sorgfältige Analyse des Gegenstands der direkten Wahrnehmung und der Nachweis, dass dieser Gegenstand ein innerer Gegenstand ist, führt Aristoteles daher zum Nachweis eines Anfangs des Erkennens, bei dem die Kluft von innen und außen tatsächlich noch nicht besteht.

[51] S. Aristoteles, *Über die Seele* 426a15–26; s. dazu Bernard 1988, S. 147ff.

Dieser Nachweis, der hier nicht weiter verfolgt werden kann[52], stützt sich vor allem auf die reflexive Erkenntnis der subjektiven Erkenntnisaktivität bereits beim Wahrnehmen. Diese Eigenaktivität ist ‚für uns', d.h. für die Erfahrungsweise des empirischen Denkens, deutlicher erfassbar, wenn man über das Wahrnehmen bloßer Töne fortschreitet zur Erfassung von Tonverhältnissen etwa einer Quint oder Quart oder einer Melodie, als einheitlichem Zusammenhang nur von Tönen und nicht von anderen Eigenschaften derselben Medien. Man muss also differenzieren (1) zwischen dem physiologischen Wahrnehmungsvorgang als ganzem und (2) der Tonerkenntnis, in der man durch das Herauslösen der charakteristischen Schwingung aus dem Tonmedium überhaupt erst den Ton hört, (3) zwischen den auf diese Weise gehörten Tönen und der Ordnung unter den Tönen. (2) und (3) sind keine passiven Widerfahrnisse, sondern entstehen nur durch aktive Unterscheidungsleistungen, die kontrolliert und geübt werden müssen.

In gewissem Sinn erzeugt die Wahrnehmung nach Aristoteles also erst ihre Gegenstände, sie existieren als sie selbst, wie er formuliert, nur im Akt

[52] S. Schmitt 2003a, S.309–315, S.524–529; s. auch Bernard 1988, S.87–112. Die skeptischen Einwendungen gegen die Aristotelische Behauptung, die direkte Wahrnehmung von Farbe, Ton, Geruch, Geschmack usw., sei sicher, beruht fast immer auf einer Vermischung dieser direkten Form der Wahrnehmung mit Gegenstandswahrnehmungen, außerdem setzen diese Formen skeptischer Kritik voraus, dass man genau das sicher erkennen könne, von dem sie eben diese Sicherheit der Erkenntnis bestreiten. Wer z.B. belegen will, dass unsere Farbwahrnehmungen immer nur subjektiv sind, weil man z.B. bei einem Taubenhals, der in immer anderen Farben schillert, oder beim Ruder, das im Wasser gebrochen, außerhalb aber gerade aussieht, nicht feststellen könne, wie der jeweilige Gegenstand wirklich aussieht – sicher könnten wir uns nur über unsere subjektiven Eindrücke sein –, der könnte diese Widerlegungen der Objektivität der Wahrnehmung nicht einmal im Ansatz führen, wenn er nicht als sicher voraussetzen würde, dass er verschiedene Farben am Taubenhals zuverlässig unterschieden, dass er die Verschiedenheit zwischen ‚gebrochen' und ‚gerade' am Ruder zuverlässig wahrgenommen hat. Wer Rot und Grün nicht unterscheiden kann, steht niemals vor dem Problem, ob der Taubenhals rot oder grün leuchtet. Dieses Problem gibt es nur dort, wo diese Farben unterschieden werden, wo es aber unklar ist, ob sie überhaupt und in welcher Weise sie einem bestimmten Gegenstand zugehören. Dass der Taubenhals in verschiedener Wendung und Beleuchtung unterschiedliche Farben zeigt, war lange nicht leicht erklärbar, dass man es aber erklären kann, setzt voraus, dass die Unterschiedlichkeit der Farberscheinungen richtig identifiziert war (zum Ursprung dieser skeptischen Bestreitungen der Gültigkeit der Wahrnehmung s. Cicero, *Lucullus*, §79). Auch die neuzeitlich ‚rationalistische' Kritik an der Sinneswahrnehmung setzt in der Regel voraus, was sie bestreitet. Descartes etwa behauptet in seinem berühmten Wachsbeispiel (*Meditationes de prima philosophia* II, 11), er könne sich auf seine Sinne nicht verlassen, da sie ihm ein und dasselbe Wachs bald gelb, bald braun, bald wohlriechend, bald ohne Duft, bald klingend, bald ohne Ton zeigten. Auch er setzt als völlig sicher voraus, dass er die unterschiedlichen Farben, Gerüche usw. eindeutig festgestellt hat, da er nur dann überhaupt den Widerspruch, dass ein und dasselbe Wachs bald gelb, bald braun ist, bemerken kann. Seine Widerlegung der Sicherheit der Sinneserkenntnis hätte keine Beweiskraft, wenn er sich nicht sicher sein könnte, dass das, was er jetzt als braun wahrnimmt, zuvor wirklich gelb war, usw. Nur dann kann er den ‚Widerspruch' unter seinen Wahrnehmungen feststellen.

der Wahrnehmung.[53] Das Bouquet eines Weins muss natürlich, wenn es nicht nur in der Einbildung existieren soll, in den Eigenschaften eines Weins enthalten sein, aber es ragt nicht wie ein Blumenstrauß in der Vase aus dem Wein heraus und wirkt nicht als ein schon fertiges Ganzes einfach auf den Wahrnehmenden ein, sondern es muss als das Zusammenstimmen von Geschmäcken und Gerüchen erfasst sein, damit es überhaupt als Bouquet da ist. Dass es dazu Übung und, wenn es einem sehr guten Wein gemäß sein soll, sogar viel Übung braucht, ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Auswahl, die die Wahrnehmung trifft, nicht nur die Leistung eines selektionierenden Apparats sein kann. Der Wahrnehmungsapparat kann perfekt funktionieren, und dennoch kann es sein, dass jemand trotz des perfekt funktionierenden, Apparats das Bouquet eines Weins oder die Zusammengehörigkeit einer Tonfolge zu einer Melodie nicht wahrnimmt, während ein Musikkenner trotz beeinträchtigter Hörfähigkeit sofort den falschen Ton in einem Akkord hört.

Diese von Aristoteles behauptete Eigenaktivität der Wahrnehmung bei ihren Erfassungs- und Zusammensetzungsakten hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem, was in der Neuzeit Geschmack, innerer Sinn, *common sense* (usw.) heißen wird. Tatsächlich gibt es auch einen historischen Zusammenhang zwischen der Aristotelischen Analyse der von ihm sogenannten ‚gemeinsamen Wahrnehmung' (*aísthēsis koinḗ*, lateinisch: *sensus communis* oder *interior*), in der die verschiedenen Wahrnehmungen zusammenlaufen und als Einheit erfasst werden, und den neuzeitlichen Geschmackstheorien, die den Geschmack bis zu Kant im ‚inneren Sinn' lokalisieren oder sogar mit ihm gleichsetzen.[54]

Diese Ähnlichkeit war allerdings und ist zum Teil immer noch Grund, die bedeutenden Differenzen zu übersehen.

Aus der Perspektive einer Vorstellungsphilosophie geht das, was die Wahrnehmung rezipiert, zusammensetzt und trennt, der Eigenaktivität des Denkens voraus. Die Feststellung, dass es in diesem Bereich bereits urteilsähnliche Vorgänge gibt, führte deshalb häufig dazu, dem *common sense* oder Geschmack eine größere Originalität, Richtigkeit und Konkretheit zuzuschreiben als dem verdeutlichenden, begrifflichen Denken.

Diese Hochschätzung eines schon in der Anschauung oder im Gefühl enthaltenen Urteils setzt die Überzeugung voraus, dass das Denken erst mit der Verdeutlichung, d. h. Bewusstmachung ‚gegebener' Inhalte einsetze, und das heißt, sie setzt die Gleichsetzung von Denken mit klaren und deutlichen Vorstellungen voraus. Die Intelligenz dieser vorbewussten Vorgänge scheint deshalb dem ‚Denken' überlegen zu sein, weil sie, wenn auch noch unaufge-

[53] S. Aristoteles, *Über die Seele* 425b26–426a6; s. dazu Bernard 1988, S. 140–146.
[54] S. Büttner 2006, S. 118f.; Schmitt 1990b.

klärt und dunkel, die Dinge noch so lässt, wie sie sich selbst darbieten, ohne alle Verfälschung durch das Denken, das in diese ursprünglichen Ganzheiten eingreift und sie zergliedert, zerteilt, verallgemeinert usw.

Es macht den fundamentalen und für alles Weitere richtunggebenden Unterschied gegenüber diesen Konzepten aus, dass für Aristoteles die Wahrnehmung in ihren einfachen wie in ihren zusammensetzenden, synthetischen Leistungen bereits einen aktiven, und zwar einen kontrollierbaren und beeinflussbaren Erkenntnisbeitrag erbringt. Dieser aktive Erkenntnisanteil ist bei ihm aber nicht dem Verstand durch die Ursprünglichkeit, mit der er noch das Ganze seines Gegenstands enthält, überlegen. Die Erkenntnisleistungen beim Wahrnehmen können sehr unterschiedlich sein, und vor allem: Solange man sich mit der Wahrnehmung auf etwas bezieht, z.B. auf etwas Hörbares, wendet man die Kriterien, an denen man seinen ‚Gegenstand' identifiziert, ungeprüft, und ohne sie selbst überhaupt in den Blick zu nehmen, an. Die Wahrnehmung denkt also zwar, aber sie denkt, ohne über die von ihr selbst angewendeten Kriterien aufgeklärt zu sein. Ihre Urteilskraft ist daher beschränkt und vielfach täuschbar, sie besitzt auf keinen Fall eine originärere Wahrheit als das rationale Denken.[55]

Die Erkenntnisleistung der Wahrnehmung beschreibt Aristoteles auch nicht als etwas, was man als eine Art der Erhebung ins Bewusstsein auslegen könnte, sondern als eine Form des Unterscheidens (*krínein*), sie ist eine *dýnamis kritiké* (Unterscheidungsfähigkeit).[56] Jede Wahrnehmung hat ihre spezifische Leistung darin, dass sie aus dem Gesamt des der Wahrnehmung Vorliegenden etwas heraushebt und identifiziert: Das Auge unterscheidet Farben, das Ohr Töne, der Geruchssinn Gerüche, manches, wie etwa Bewegung, können auch verschiedene Sinne je für sich oder miteinander unterscheiden.

Diese Identifikations- oder Unterscheidungsleistungen der Wahrnehmung gehen der Vorstellung und damit auch jeder Form des Bewusstseins vorher. „*Wir haben nicht den Stein in der Seele*", sagt Aristoteles[57], d.h., das, was wir uns von einem Stein vorstellen können, ist das, was die Wahrnehmungen *an* ihm unterschieden haben, seine Farbe, Form, usw. Wahrnehmen ist also kein Bewusstseinsvorgang. Das, was die Wahrnehmung für Aristoteles zu einer Form des Denkens macht, ist vielmehr das Unterscheidenkönnen. Dass die

[55] Das ist dagegen genau die Position, die über die hellenistischen Philosophenschulen in die Neuzeit gekommen ist. Lukrez (IV, V. 478f.) betont, dass alles, was der Verstand wissen könne, aus der Wahrnehmung stamme, so dass der Verstand niemals das Zeugnis der Sinne widerlegen könne, er muss vielmehr seine Urteile immer an der Wahrnehmung überprüfen. Dass die ‚Empirie' die Verifikationsinstanz des Denkens ist, dürfte die Position sein, die die meiste Zustimmung auch in der Neuzeit erfahren hat.

[56] S. Aristoteles, *Zweite Analytiken* II, 19, 99b35.

[57] S. Aristoteles, *Über die Seele* 431b29.

Vorstellung andererseits von ihm nicht als eine eigenständige Erkenntniskraft anerkannt wird, liegt eben daran, dass sie nicht selbst Unterscheidungen macht, sondern mit Unterschiedenem umgeht.

b) Denken als selbständiges Verfügen über die Kriterien des Unterscheidens

Die Meinung, die Wahrnehmungseindrücke präsentierten dem Denken die ‚äußeren' Gegenstände der den Sinnen zugänglichen Wirklichkeit, ist im Sinn der Aristotelischen Analyse erkenntnistheoretisch naiv. Wer mit dem Alltagsdenken diese Überzeugung teilt, muss zwingend zu einer skeptischen Beurteilung der menschlichen Erkenntnisfähigkeit kommen. Ein erster Grund für diese Skepsis liegt in einer zu hohen Erwartung an die Erkenntnisleistung der Wahrnehmung. Die Wahrnehmungen machen uns nicht ‚die Welt' zugänglich, sondern sie erfassen je nach ihren Vermögen unterschiedliche Aspekte an den empirischen Gegenständen. Zu dieser Erkenntnisleistung sind sie fähig, weil sie zu bestimmten Unterscheidungen in der Lage sind: Der Sehsinn unterscheidet Farben, das Gehör Töne usw. Diese Unterscheidungen trifft die Wahrnehmung nach Aristoteles zwar sicher. Die Sicherheit besteht allerdings nur in der unmittelbaren Erfassung einer Farbe, eines Tons. Die Zusammensetzungen, Verbindungen, Trennungen, das Festhalten einer Wahrnehmung über eine bestimmte Dauer hin usw. sind aber bereits von der mehr oder weniger richtigen Anwendung von Unterscheidungskriterien abhängig. Diese Anwendung besteht in der Wahrnehmung einfach darin, dass man versucht, einen (wahrnehmbaren) Unterschied möglichst genau festzuhalten und zu umgrenzen. Dabei muss man darauf achten, ob man es mit einem oder mehreren wahrnehmbaren ‚Gegenständen', einem Ton, einer Farbe usw. zu tun hat, ob sie sich gleich bleiben usw.

Diese Kriterien des Unterscheidens kann sich das Denken in reflexiver Rückwendung auf die Bedingungen seiner Akte auch zu einem eigenen Gegenstand machen. Erst dadurch wird es nach Aristoteles (wie Platon) zum Denken im eigentlichen Sinn, weil es nur im Besitz eines solchen Wissens um seine eigenen Erkenntniskriterien selbständig über sich verfügen kann.

Dass Denken ein Erfassen von identifizierbarer, für sich unterscheidbarer Bestimmtheit ist und dass diese Einsicht die axiomatische Grundlage allen Denkens ist, war die große Entdeckung des Vorsokratikers Parmenides.[58] Platon hat dieses Axiom aufgegriffen und differenziert, Aristoteles hat seine Bedeutung vor allem für den Bereich des Verstandes (*diánoia*, *ratio*) herausgearbeitet und das auf dieses Axiom gegründete Nichtwiderspruchsprinzip als das schlechthin sichere, jedem Zweifel überhobene Beweisprinzip aufzuweisen

[58] S. Schmitt 2007b.

versucht. In seiner Wissenschaftstheorie, den *Zweiten Analytiken*, erläutert er die Bedingungen und die Verfahrensweisen, wie etwas in seiner Bestimmtheit aufgewiesen werden kann dadurch, dass nur das seinem ‚Sein' zugerechnet wird, was ihm von ihm selbst her und als ihm selbst zukommt, und zwar so, dass diese Eigenschaften ihm als erstem, d.h. vor allem, was von ihm abhängig ist, zukommen.[59]

Eines der Grundprinzipien, durch die sich die Moderne immer wieder gegenüber der Antike abgegrenzt hat, ist das Prinzip, dass das Denken, bevor es sich irgendwelchen Gegenständen zuwenden kann, zuerst sich seiner selbst vergewissern und seine eigenen Akte einer reflexiv-kritischen Analyse unterziehen müsse.[60] Die vielen Unterscheidungen, ‚Distinktionen', die Aristoteles gemacht und in denen die mittelalterliche Scholastik ihn noch übertroffen habe, zeugten demgegenüber von einer nur nach außen gerichteten Beschäftigung des Denkens.

Es gibt aber bei Aristoteles (wie schon bei Platon) nicht nur konkrete Distinktionen, sondern auch allgemeine Reflexionen über die Bedingungen und Leistungen des Denkens selbst. Aristoteles fasst das, was Denken ist, lediglich nicht in den uns vertrauten Begriffen der Repräsentation oder des Bewusstseins (und auch nicht in irgendwelchen sachlich analogen Begriffen), sondern im Begriff des Unterscheidens selbst (*krínein*).[61] Noch bei Thomas von Aquin kann man in Übereinstimmung mit der antiken und mittelalterlichen Kommentartradition lesen, dass die *Zweiten Analytiken* nicht eine Wissenschaft seien, die sich mit konkreten Anwendungen der *ratio* befasst, sondern die sich *„den Akt selbst der Ratio zum Gegenstand macht"* und die deshalb *„die Kunst der Künste"* sei.[62] Historisch ist es daher richtiger, nicht ein nach außen gewendetes von einem mit sich selbst anfangenden Denken zu unterscheiden, sondern zwei verschiedene Weisen des Anfangs des Denkens mit sich selbst.

Die Grundlagen dieser antiken Form der erkenntnistheoretischen Reflexion des Denkens auf sich selbst hat Aristoteles von Platon übernommen. Platon stellt an einer für sein Bildungskonzept zentralen Stelle die Frage, ob es bei allem, was man erkennend, handelnd oder technisch produzierend tut, Kriterien gibt, die ausmachen, dass man dabei rational und

[59] S. Schmitt 2003a, S. 215–240.

[60] S. z.B. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, S. 123, zu Descartes: *„René Descartes ist in der Tat der wahrhafte Anfänger der modernen Philosophie, insofern sie das Denken zum Prinzip macht."* S. auch S. 129: *„Das Bedürfnis, das ... Descartes zugrunde liegt, ist, dass das Denken von sich anfangen soll."*

[61] S. Schmitt 2006b; zur Auslegung des Denkens als ‚Unterscheiden' bei Aristoteles s. Schmitt 2003a, S. 270 mit Anm., S. 253 mit Stellen.

[62] S. Thomas von Aquin, *In Anal. Post.*, Prooemium, § 3.

nicht mehr oder weniger beliebig verfährt. Solche Kriterien wenden alle ständig irgendwie an, wie er sagt, nur wenige aber wissen, worin eigentlich das Rationale an einem rationalen Handeln besteht; die anderen können diese Kriterien daher nicht methodisch selbständig, sondern nur in zufälliger Intuition gebrauchen.[63]

Ein solches Wissen, in dem sich die Vernunft über ihre eigenen Akte aufklärt, nennt Platon an dieser Stelle ein *koinón máthēma*, ein allen gemeinsames Wissen, die Disziplin, die dieses Wissen reflexiv ermittelt, eine *koiné mathēmatiké epistémē*, eine, wie die Lateiner übersetzt haben, *communis mathematica scientia* oder eine *mathesis universalis. Mathēmatiké* heißt auf Griechisch ‚zum Wissen gehörig' und nicht nur ‚mathematisch'. Platon war aber in der Tat überzeugt, dass die Grundwissenschaft, die er suchte, eine mathematische Wissenschaft war. Über dem Eingang der Akademie soll deshalb gestanden haben: ‚Keiner, der nicht mathematisch gebildet ist, soll hier eintreten.' Die Mathematik, die Platon meint, ist freilich nicht eine Wissenschaft von homogenen Quantitäten. Dieses Mathematikverständnis ist selbst ein geschichtliches Produkt, dessen Entstehung (v. a. bei Vieta, Stevin und Descartes) unmittelbar mit der Destruktion des platonischen Rationalitätsbegriffs zu Beginn der Neuzeit verbunden ist.[64] Die platonische Mathematik ist aber auch keine Zahlenmystik, auch wenn dieses Vorurteil immer noch weite Verbreitung hat. Platon beruft sich vielmehr auch an dieser Stelle des *Staats* auf den von ihm vielfach geführten Nachweis, dass man etwas nicht denken kann, wenn es nicht mit sich identisch und von anderem unterschieden ist. Identifizierbarkeit und Unterscheidbarkeit sind bereits für Platon Grundforderungen des Denkens an seine (nicht die äußeren) Gegenstände; Denken ist auch für ihn seinem primären Akt nach ein Unterscheiden (*krínein*).

Die großartige und folgenreiche Entdeckung Platons war, dass man durch die Reflexion auf die Bedingungen, die es dem Denken möglich machen, seine ihm eigene Leistung, das Unterscheiden, auszuführen, ein ganzes, in sich strukturiertes und hochdifferenziertes Wissenschaftssystem erschließen kann und dass dabei zuerst die Begriffsbedingungen mathematischer Gegenstände aufgedeckt werden. Wenn man fragt, an welchen Kriterien man prüft, ob sich etwas unterscheiden lässt, dann wird nach Platon klar, dass man etwas nicht unterscheiden kann, wenn es nicht ein Eines ist, das mit sich identisch, von anderem verschieden ist, das ein Ganzes ist, das Teile hat, die alle als Teile dieses Ganzen einander gleich, gegeneinander aber verschieden, also ähnlich sind, usw. Einheit, Identität, Verschiedenheit, Ganzheit, Teil, Gleichheit, Ähnlichkeit, Diskretheit, Kontinuität, Anfang, Mitte, Ende usw. sind also Kriterien, an denen man sich unbemerkt oder ausdrücklich bei jedem

[63] S. Platon, *Staat* VII, 522c–535a.; s. dazu Schmitt 2003a, S. 215–241.
[64] S. Jacob Klein 1934/36.

Erkennen orientiert. Wer einen Ton hören will, muss bemerken, wodurch er ein Ton ist, d. h., er muss ihn in seiner Identität gegen von ihm verschiedene Töne abgrenzen, muss darauf achten, wann er anfängt, wie lange er gleich bleibt, wann er aufhört, usw. In der Mathematik tut man grundsätzlich das Gleiche, aber man untersucht nicht, ob irgendetwas identisch ist, sondern was Identität, Gleichheit, Ähnlichkeit usw. sind, d. h., was zu ihrem Begriff gehört. Die Wissenschaften, in denen dieses Wissen entfaltet wird, sind die von Platon im siebten Buch des *Staats* bereits eingeführten, später im sogenannten Quadrivium zusammengefassten mathematischen Wissenschaften der *artes liberales*: Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie.

Diese platonische Mathematik ist daher sowohl eine besondere wie ein allgemeine Wissenschaft. Für sich besteht sie in einer Analyse der Begriffsbedingungen möglicher Einheiten überhaupt, als allgemeine Wissenschaft ist sie Anwendung dieser Einheitskriterien auf alle möglichen Erkenntnisgegenstände. Die Voraussetzung dieser Analyse aber ist entgegen einem immer noch verbreiteten Vorurteil nicht eine Schau jenseitiger Ideen, sondern eine Reflexion des Denkens auf sich selbst.[65]

Für das Verständnis der Aristotelischen *Poetik* ist diese grundlegende erkenntnistheoretische Reflexion nicht unmittelbar relevant, wohl aber in ihren Konsequenzen. Für sich selbst sind die Kriterien des Unterscheidens Kriterien der Bestimmtheit. Etwas ist dann etwas Bestimmtes, wenn es ein Eines, Ganzes usw. ist. Da in der platonisch-aristotelischen Philosophie ‚Sein' immer die Bedeutung ‚ein Eines und ein Bestimmtes sein' (ein *hen* und ein *ti*) hat[66], ist eine Untersuchung der Kriterien der Bestimmtheit eine ‚Seins'-Philosophie, eine Untersuchung der Bedingungen des *‚Seins, sofern es seiend ist'*, d. h. des bestimmten Seins, sofern es bestimmt ist. Was diesen Bedingungen genügt, das *‚kann sein'*, wie schon Parmenides formuliert hatte.[67] Die Bedingungen der Bestimmtheit sind damit Möglichkeitsbedingungen des Seins. Wie aus diesen allgemeinen Seinsbedingungen schrittweise zuerst die Bedingungen diskreter Einheiten in der Arithmetik entwickelt werden, dann kontinuierlicher Einheiten in der Geometrie, dann von Einheiten, die in einem diskreten oder kontinuierlichen Verhältnis zueinander stehen (Musik, Astronomie), und wie von da über die Vermittlung räumlich vorstellbarer Einheiten schließlich auch wahrnehmbare Einheiten erkannt werden können, ist eine komplexe Begriffsgenese.

[65] Für das Verständnis der Platonischen Erkenntnistheorie als ‚Mathematik' ist grundlegend Radke 2003a.

[66] S. dazu und zur Herkunft dieses Seinsverständnisses die wichtige Untersuchung von Uvo Hölscher 1976; s. auch Kahn 1973; s. aber auch Schmitt 2003a, S. 225–235.

[67] S. Schmitt 2007a.

Ein Ergebnis hat aber auch aus sich selbst eine hohe Plausibilität und wird von Aristoteles in der *Poetik* durchgehend vorausgesetzt. Aristoteles spricht bei der Dichtung und ihren Arten, v. a. der Tragödie, immer wieder davon, dass oder wie sie ‚*ihr* Werk (érgon) *erfüllen*'. In der zentralen Aussage über das, was die eigentliche Aufgabe eines Dichters ist, beschreibt er das ‚*Werk*' des Dichters als ‚*Sagen dessen, was möglich ist und geschehen könnte*' (1451a36–38). Auch der Dichter hat also die Aufgabe, ein *Mögliches* ins *Werk* zu setzen.

Es wird bei der Interpretation der *Poetik* viel zu wenig, ja fast gar nicht beachtet, dass Aristoteles mit diesen Formulierungen auf die Art und Weise, wie man im Sinn seiner Lehre jede Sache in ihrem Wesen bestimmt und definiert, zurückgreift. „*Alles wird auf Grund seines Vermögens und auf Grund der Verwirklichung des Vermögens definiert*"[68], fasst er diese Position prägnant zusammen.

Bei dem Versuch, zu ermitteln, was etwas ist, richtet man sich immer nach dem, was es kann und leistet, d. h. nach seinen Möglichkeitsbedingungen.

Aristoteles folgt mit dieser Auffassung Platon, der z. B. im *Staat* erklärt, wie man Dinge dadurch erkennt und voneinander unterscheidet, dass man auf ihre *Dynamis* und ihr *Ergon*, auf das, was sie können und leisten, achtet[69]. Ein Auge kann nicht einfach daran erkannt werden, dass es aus Nerven, Häuten und Gefäßen besteht (oder gar aus einer Anhäufung sich reproduzierender Bioelemente), sondern daran, dass es die Fähigkeit hat, Farben zu unterscheiden. Wenn die Materien, aus denen etwas besteht, zu dieser Unterscheidungsleistung fähig sind, dann kann diese Materie sehen, und wir können sie als Auge, genauer: als Sehorgan erkennen und benennen. Deshalb geraten wir auch nicht in Aporie, wenn wir bei verschiedenen Lebewesen Sehorgane finden, die aus verschiedenen Materien mit verschiedener Struktur gebaut sind, denn wir richten uns nicht einfach nach den Erfahrungswerten, die man beobachten konnte, sondern nach dem, was ein solches, uns aus der Wahrnehmung unbekanntes Organ kann und leistet.

Auch ein Weberschiffchen, um ein Platonisches Beispiel zu nennen, ist nicht dadurch Weberschiffchen und wird nicht daran erkannt, dass es aus Holz und von ovaler Form ist – es könnte auch aus anderem Material und in anderer Form ein Weberschiffchen sein –; erkannt wird es vielmehr an dem, was es leisten kann, d. h. daran, dass es im Vorgang des Webens Kette und Einschlag trennt.[70] Dass dasselbe für Tische und Stühle, für Scheren und – um noch ein markantes platonisches Beispiel anzuführen – für die Reben-

[68] S. *Politik* I, 2, 1253a23; *Metaphysik* 1049b29ff.; *Über die Seele* 403a29ff., 412a19–b9; s. dazu Shields 1990.

[69] S. *Staat* 352d–353d.

[70] S. *Kratylos* 389b/c; s. dazu Schmitt 2001b.

schere, mit der der Winzer die Traubenzwacken abschneidet, gilt – diese Übertragung braucht vielleicht keine eigene Beglaubigung.

Fragt man nach den ‚Bedingungen der Möglichkeit', etwas als eine zusammengehörende, für sich bestehende Einheit, also als einen Gegenstand zu erkennen, der mit sich identisch ist, ein Ganzes, dessen Teile zusammenhängen, ist usw., dann wird deutlich, dass man dies nicht an den vielfältigen und oft immer wieder anderen sinnlichen Erscheinungsformen von etwas erkennt, sondern an *Vermögen* und *Werk*, an dem, was man die Funktion von etwas nennen könnte. Solange etwas dasselbe Vermögen aktualisieren kann, solange und in dem Maß und in der Weise, in der es das kann, ist es dasselbe.

Deshalb betont Platon, dass man ein Vermögen nicht mit der Wahrnehmung erfassen kann. „*Von einem Vermögen sehe ich weder Farbe noch Form noch etwas, das so ist wie auch vieles andere, das ich nur beobachten muss, um bei mir zu unterscheiden, dass das eine dies, das andere etwas anderes ist. Bei einem Vermögen achte ich ausschließlich auf das, worauf es sich richtet und was es bewirkt, und auf diese Weise gebe ich jedem einzelnen Vermögen eine bestimmte Bezeichnung. Und das Vermögen, das auf dasselbe gerichtet ist und dasselbe leistet, nenne ich auch dasselbe, was aber auf etwas anderes gerichtet ist und etwas anderes leistet, von dem sage ich, dass es nicht dasselbe ist.*" (*Staat* 477c6–d5).

Es wäre ein Missverständnis, wenn man aus solchen Äußerungen Platons schließen wollte, er halte Beobachtung und Wahrnehmung im allgemeinen für überflüssig bei der Erkenntnis eines Gegenstands. Natürlich muss jemand, der einen Stein ins Wasser wirft, Form und Farbe des dabei entstehenden Gebildes sehen. Ob dieses Gebilde aber ein Kreis ist, dass ‚sieht' er nicht, sondern das begreift er beim Sehen etwa daran, dass alle Teile der begrenzenden Außenlinie von einem Zentrum denselben Abstand einhalten.

Aus dieser platonisch-aristotelischen Reflexion auf die Bedingungen des Erkennens ergibt sich eine strikte und präzise Unterscheidung der verschiedenen Zuständigkeiten der verschiedenen Erkenntnisvermögen. Das Auge hat seine Leistung nicht darin, dass es Kreise, Bäume, Feinde sieht, sondern in der Unterscheidung von Farbe und Form. Das Ohr hört nicht Thema und Überleitung eines Sonatensatzes, sondern Töne, usw.

Dass etwas eine Oktave, eine Quint oder Quart ist, das hört man nur, wenn man das Gehörte an Möglichkeitsbedingungen des ‚Seins' beurteilt, etwa daran, dass diese Töne bestimmte Möglichkeiten der Gleichheit und Proportion zueinander verwirklichen.

Die Grundunterscheidung zwischen Sinn und Verstand ist im Sinn dieser Konzeption nicht auf den Unterschied von Rezeptivität und Spontaneität bezogen – alle Erkenntnisvermögen sind in ihren Erkenntnisleistungen aktiv –, sondern auf die Unterscheidung verschiedener Erkenntnisinhalte oder

-gegenstände: Die Wahrnehmung erfasst Wahrnehmbares, Farbe, Form, Töne, Geschmäcke, Gerüche, Tastbares. Der Verstand beginnt seine Leistung nicht damit, dass er unter diesen Sinnes-‚Eindrücken' Gemeinsamkeiten feststellt, sie verbindet und trennt usw. – aus einer Sammlung von ‚braun, hart, glatt, hoch' wird eine Türe nicht erkennbar –, sondern dass er begreift, was das, was die Sinne zeigen, kann und leistet: ‚Dieses braune, glatte, harte, hohe Gebilde schließt und öffnet einen Raum; es ist eine Türe.' Auch wenn das Alltagsdenken dazu neigt zu meinen, die Erkenntnis von Gegenständen hänge von der Beobachtung markanter Eigenschaften ab – de facto ist es den meisten gleichgültig, ob eine Türe schwarz, braun oder durchsichtig ist, welche Form sie hat, usw.: Sie nennen ebenso eine Türe aus Glas wie eine Türe aus Stahl oder Holz ‚Türe', wenn sie merken, was dieses Stahl-, Glas- oder Holzgebilde kann und leistet.

Erst wenn der Verstand eine Meinung über diese Leistung gefunden hat, können die Sinne ihren Beitrag zur Erkenntnis eines Gegenstands erbringen: dieses Gebilde ist fest, hart, glatt, hoch, weil es der Funktion dient, einen Raum abzuschließen. Die Sinnesdaten erhalten aus dieser Begriffsleistung auch erst ihre funktionale Stelle im Ganzen: das Trommelfell, die Schnecke im Ohr haben diese Form, diese wahrnehmbaren Beschaffenheiten, weil ihr ‚Akt'[71] die Rezeption und der Transport bestimmter Schwingungen ist, usw.

Dieses Zusammenwirken von Begriff und Wahrnehmung bei einem funktionalen Erkenntnisbegriff schließt die verbreitete Deutung aus, die Unterscheidung begrifflicher, nur denkbarer Inhalte von Inhalten, die aus der Wahrnehmung gewonnen sind, wie sie Platon getroffen hat, begründe eine ‚Zweiweltenlehre'. Es gebe die Gegenstände dieser empirisch zugänglichen Welt und neben und getrennt von ihr eine Welt rein geistiger Wesenheiten. Beide, Begriff und Wahrnehmung, beziehen sich auf denselben Gegenstand, etwa auf einen Kreis im Sand. Dass sie verschiedene Gegenstände haben, meint, dass sie etwas anderes an diesem Gegenstand erfassen. Der Wahrnehmungsgegenstand sind Farbe, Form, Glätte, Härte usw. des Sandes. Der ‚geistige' Gegenstand ist die Erfassung der Möglichkeitsbedingungen des Kreisseins: ‚Dieser Gegenstand ist ein Kreis, weil er eine geschlossene Linie hat, von der alle Punkte zu einem Mittelpunkt (weitgehend) denselben Abstand haben.'

Diese Begriffbedingungen des Kreisseins kann man auch unabhängig von diesem einen besonderen Kreis denken. Nicht nur in der Größe, in der Genauigkeit der Abbildung usw., wie es bei diesem Kreis der Fall ist, gibt es

[71] Die in der mittelalterlichen Scholastik übliche Übersetzung des Aristotelischen Begriffs der *enérgeia* oder des *érgon* durch *actus*, *Akt*, bringt sehr gut zum Ausdruck, dass für Aristoteles das wesentliche Sein von etwas, seine Substanz, immer eine Aktivität, nicht etwa eine fixierte Substantialität ist.

einen Kreis, sondern man kann die Identität der Abstände der Punkte einer Linie von einem Zentrum auch für sich denken und in einem ‚Schematismus'[72] in der Vorstellung sich darstellen. Man kann auch über diese allgemeine Kreisvorstellung noch hinausgehen und begreifen, dass die Erkenntnisbedingungen für diesen geometrischen Kreisbegriff rein begrifflicher Natur sind. Denn dieser geometrische Kreis verwirklicht in sich die Möglichkeit, dass alle Teile eines Selben im selben Verhältnis zu ein und demselben stehen.

Diese Möglichkeit des Rückgangs von den Erkenntnisbedingungen eines bestimmten, wahrnehmbaren Gegenstands zu den rein geistigen Bedingungen seiner Begreifbarkeit macht deutlich, dass die Erschließung solcher geistiger ‚Gegenstände' nicht einfach Spekulation ist, sondern Resultat der Reflexion auf das, was im Begreifen der Einzeldinge vorausgesetzt wird.

Kehrt man diesen Weg um, dann wird auch klar, weshalb man ein Einzelding an dem, was es kann, an den Möglichkeitsbedingungen, die es realisiert, erkennt.

Für das Verständnis der *Poetik* ist die Kenntnis der Möglichkeit und der Methoden der Ableitung aus der Einzelerkenntnis aus ihren allgemeinen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen nicht zwingend gefordert. Der Aristotelische Versuch, Dichtung von ihrem *Werk* her zu verstehen und Dichtung als Verwirklichung eines Möglichen zu begreifen, kann aber grundsätzlich nicht korrekt gedeutet werden, wenn dieses vorgeblich ‚rationalistische' Vorgehen von einem Begriff von Denken her verstanden wird, für den Denken grundsätzlich abstrakt ist. Dass die Sinne und das Gefühl das konkrete Einzelne erfassen, der Verstand dagegen das, was sich von ihnen als das vielen Gemeinsame, Abstrakte, Wahrscheinliche verdeutlichen lässt, als die allgemeinen Verhaltensmuster, die Regeln und Normen der Wirklichkeit usw., ist eine Perspektive, die das, was Aristoteles als die Aufgabe eines rationalen Begreifens versteht, verstellt.

Das rationale Begreifen ist in gleicher Weise wie die Wahrnehmung auf das konkrete Einzelne gerichtet, im Fall der Dichtung auf das Verstehen einer einzelnen, individuellen Handlung. Es erfasst lediglich etwas anderes von dieser Handlung als Wahrnehmung, Beobachtung usw.

Für die Bestimmung der Dichtung durch Aristoteles ist diese Einheit von sinnlich beobachtbarem Äußeren, und dessen begreifbarem *Werk* wesentlich. Dichtung ist für Aristoteles, wie die Interpretation im Detail zeigen soll, dadurch charakterisiert, dass in ihr alles Einzelne auf ein *Werk* hin konzentriert ist und nicht, wie dies im normalen Tun und Lassen eines Men-

[72] Zum Begriff des Schematismus zur Bezeichnung des Übergangs vom Verstand zur Sinnlichkeit bereits in der Antike s. Proklos, *In Eucl.*, S. 195,13; zum Verbum *‚schēmatízein'* passim. Formulierung und Benutzung dieses Begriffs sind keine Neuerung Kants.

schen üblich ist, von vielen ganz unterschiedlichen Einflüssen und Zielen beeinflusst ist. Die Allgemeinheit der Dichtung besteht in der durchgängigen Hinordnung aller ihrer Teile auf ein Eines, nicht in der Wiedergabe irgendwelcher Allgemeinheiten.

Für das Verständnis der Allgemeinheit der Dichtung spielt daher nicht nur der Unterschied von Anschauung und Denken keine Rolle, auch der für die Moderne so wichtige Unterschied zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten hat für es keine Relevanz. Da, wie auch etwa Kant noch sagt, das Bewusstsein alle psychischen Akte begleiten kann, können mit Bewusstsein vollzogene Akte ebenso rational wie irrational sein.[73] Der Unterschied, ob ein Akt rational oder nicht rational ist, liegt nicht daran, ob er mit oder ohne Bewusstsein vollzogen ist, sondern daran, ob er mit oder ohne Kenntnis der dem Denken eigenen Unterscheidungskriterien vollzogen ist und ob diese Kriterien dabei richtig oder falsch angewendet werden. Umgekehrt ist die Unbewusstheit kein Zeichen der Irrationalität, der Passivität und Unkontrolliertheit eines ‚Vorgangs', aber auch kein Zeichen einer größeren Realitätstreue, Konkretheit und Fülle.

Grundsätzlich sind alle unterscheidenden, erkennenden Akte unbewusst, da ihre eigentliche Unterscheidungsleistung ja der Vorstellung vorhergeht. Dies gilt auch für rationale und intellektive Akte im strengen Sinn. Gerade wenn man mit ganzer Konzentration auf das Auffassen und Verfolgen eines Arguments, einer Handlungsdarstellung und dergleichen gerichtet ist, hat man von dieser konzentrierten, aktiven Steuerung der aufmerksamen Unterscheidung kein Bewusstsein – auch wenn die in dieser Konzentration gewonnenen Erkenntnisse für eine Bewusstmachung besonders geeignet sind –, eben weil sie klar unterschieden und artikuliert sind. Es gibt aber keinen Grund, die Unbewusstheit für die Qualität eines psychischen Aktes verantwortlich zu machen. Genauso wie bei bewussten Akten kann es auch im Unbewussten Irrationales, mehr oder weniger Unkontrolliertes, aber auch methodisch strenge Rationalität oder Prägnanz der Einsicht geben.

Die Faszination des Unbewussten dürfte aber aus der Unmittelbarkeit der Sacherfassung, die in den eigentlich unterscheidenden (und nicht Unterschiedenes nur vorstellenden) Akten möglich ist, herrühren. Denn das Bewusstsein hat alle seine Inhalte aus diesen direkten Erkenntnisakten und kann seine Akte der Verdeutlichung, der Segmentierung, Zusammensetzung, Übertragung usw. überhaupt nur als ‚Arbeit' mit diesen Inhalten durchführen.

[73] Dass die Geschichte der neuzeitlichen Rationalität bei Descartes mit der Doppeldeutigkeit einer ‚Ratio' beginnt, die sich in ihren rationalen Kriterien von der Irrationalität des Wahnsinns nicht unterscheidet, hat Derrida (s. *Cogito und Geschichte des Wahnsinns*) scharfsinnig (gegen Foucault) aufgedeckt.

Vom Bewusstsein und den Vorstellungen insgesamt aus gesehen, hat dieses ‚Material' des ‚Denkens' den Charakter des Originären, demgegenüber alle Arbeit des Denkens nur als mehr oder weniger verzerrende (Re-)Konstruktion gelten kann.

c) Die begrenzte Erkenntnisleistung der Gegenstandsanschauung bei Aristoteles und ihre Neudeutung als intuitive (d. h.: anschauende) Intelligenz im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit

Mit den originären, ursprünglichen, vom Denken noch nicht zerlegten Erfahrungen befasst sich Aristoteles im ersten Kapitel seiner *Physik*. Diese Stelle war in Antike und Mittelalter viel kommentiert und berühmt; sie wurde erst im späten Mittelalter in einem grundlegenden Sinn neu und anders interpretiert als in der voraufgehenden von Alexander von Aphrodisias bis Thomas von Aquin reichenden Auslegungstradition (d.h. von ca. 200 bis 1300 nach Christus) – eine Umdeutung, die eine wesentliche Vorbereitung der hellenistischen Vorstellungsphilosophien in der frühen Neuzeit war.[74]

Aristoteles reflektiert zu Beginn der Physik auf den Beginn unserer Erkenntnis, und zwar im Sinn eines ersten Begreifens dessen, was uns die Sinne zugänglich machen. Es geht an dieser Stelle also nicht um das bloße Erfassen von Farben, Tönen usw., sondern um eine erste Gegenstands- oder Sacherfassung, die man in der Sprache meint, wenn man sagt: ‚Ich sehe einen Baum, ein Dach', ‚Ich höre ein Cello', oder auch: ‚Ich fühle eine Bedrohung.' Dieses mit der direkten Wahrnehmung zugleich verlaufende Begreifen bezeichnet Aristoteles als eine Erkenntnis, die *‚früher für uns'* ist. Unter der Voraussetzung, dass diese (der Zeit nach) erste Erkenntnis ein erster Unterscheidungsakt sein muss, kann man nicht davon ausgehen, dass man in diesem Akt bereits einen Gegenstand oder eine Situation in allen Momenten und Aspekten irgendwie ganz und vollständig aufgefasst hat. Die empirisch vielfach überprüfbare Wahrscheinlichkeit (auf die sich Aristoteles hier beschränkt) spricht dafür, dass ein erster Unterschied, den man macht, nur eher grobe, einfache Unterschiede an etwas umfasst. Man sieht etwas Helles, Aufrechtes, Sich-Bewegendes und meint, einen Menschen zu sehen. Diese schnellen Deutungen haben für die Bewältigung des Alltags eine vernünftige Aufgabe. Man kann und braucht nicht alle Ziegel eines Daches zu untersuchen, um zu erkennen: ‚Dies ist ein Dach.' Ob etwas ein Dach, ein Haus, ein Stuhl ist, erkennen wir leicht und schnell, indem wir – meist unbewusst – eine ‚Sinnesmannigfaltigkeit' auf ihre Funktion hin ‚durchschauen': ‚Das gibt die Möglichkeit, sich zu setzen. Das ist ein Stuhl.'

[74] S. Schmitt 2003a, S. 315–323; Schmitt 2006.

Bei dieser Art von ‚Sehen', bei dem man sich in Wahrheit einen ersten Begriff von dem *‚Werk'* einer Sache gemacht hat, hat man den Eindruck, irgendwie das Ganze von etwas aufgenommen zu haben. Dieses Ganze kann aber nach Aristoteles weder konkret noch individuell sein. Er sagt vielmehr, dieses Bild von etwas sei noch abstrakt und konfus.[75] Es ist abstrakt, weil es nicht nur einem, sondern vielem zukommen kann. Etwas aufrecht sich Bewegendes kann nicht nur dieser eine Mensch, es können viele Menschen sein, ja vielleicht ist dieser sich bewegende Gegenstand nicht einmal ein Mensch, sondern etwas anderes, z. B. ein Baum, der sich im Dunklen bewegt. Das ist der Grund, weshalb Aristoteles diese Primäranschauungen auch konfus nennt. Ihre Inhalte machen es noch nicht möglich, etwas genau zu identifizieren. Stützt man sich nur auf sie, kann man verführt werden, einen Menschen mit einem Baum zu verwechseln. Diese Anschauungen können das Denken also verwirren, sie sind konfus.

An dem, was einem zuerst als eine Einheit und Ganzheit erscheint, kann man sich nach Aristoteles also im weiteren Fortgang der Erkenntnis nicht zuverlässig orientieren. Denn es handelt sich nicht um eine gegebene, sondern um eine gemachte Einheit. Weil das, was in ihr verbunden ist, noch zu vage ist und zu sehr an der deutlich und leicht erfassbaren Oberfläche der Erscheinungen hängt, kann man nicht einmal sicher sein, ob die Merkmale, die man in ihr verbunden hat, überhaupt zu dem Gegenstand gehören, von dem man diese Merkmale unterschieden zu haben meint (‚War das tatsächlich ein Mensch?'), auf keinen Fall reichen diese Merkmale für eine differenzierte, individuelle Erkenntnis hin. Wenn Aristoteles daher sagt, man müsse diese erste Ganzheit, die man wahrgenommen zu haben meint, differenzieren (*dihaíresis*), kann er nicht sagen wollen, man müsse sich den Reichtum dieses ‚noch' ganzen Gegenstands durch Zergliederung in Teilmomente schrittweise verdeutlichen. Die Aufgabe der *dihaíresis*, ‚Unterscheidung',

[75] S. Aristoteles, *Physik* I, 1, 184a21–b5. In seiner Schrift *Über die Seele* unterscheidet Aristoteles die spezifischen Leistungen der einzelnen Wahrnehmungsvermögen (Sehen, Hören usw.) von dem, was wir heute Gegenstandsanschauung nennen (also wenn man sagt: ‚Ich sehe einen Baum', ‚höre ein Cello', und nicht: ‚Ich sehe etwas Grünes', ‚höre einen Ton', ...), und bezeichnet dieses Wahrnehmen von Gegenständen als ein ‚akzidentelles' Wahrnehmen, weil in diesem Fall die Wahrnehmung nur die sinnlichen Akzidenzien, das Denken erst die Gegenständlichkeit erfasst. Dieses in der Wahrnehmung unmittelbar mitgeleistete Begreifen ist aber nicht etwa eine besonders authentische, weil noch unreflektierte Form des Begreifens für Aristoteles, wie viele philosophische Positionen seit dem späten Mittelalter behaupten, sondern eine defiziente. Ihre Defekte beschreibt er an dieser Stelle der *Physik*: Das, was man beim Wahrnehmen unmittelbar als Gegenstand auffasst, ist ein markanter, leicht erfassbarer Unterschied, der vielem gemeinsam sein kann und nicht zu einer sicheren Identifikation ausreicht. Deshalb ist die Gegenstandsanschauung abstrakt und konfus. Diese Zusammenhänge werden in der Forschung kaum beachtet, die antiken Kommentatoren arbeiten ihn aber sorgfältig heraus. S. z. B. die Kommentare zu *Physik* I, 1 von Simplikios und Philoponos.

bezieht sich vielmehr auf die Anwendung von Unterscheidungskriterien, durch die man das, was zu einer Sache zusammengehört, zusammenfasst und weiter ergänzt, das, was nicht zu einer Sache verbunden werden kann, aber aussondert. Aristoteles erläutert das an einem schon von Platon gern benutzten Beispiel, an dem Unterschied zwischen dem, was man mit dem Wort, und dem, was man mit der Definition ‚Kreis' meint.

Mit dem Wort ‚Kreis' bezeichnet man in der Regel einen konkreten Gegenstand ‚Kreis', z.B. einen Kreis im Sand. Dieser Kreis enthält aber vieles, was nicht immer nur zu Kreisen gehört, z.B. viele Sandkörner. Obwohl sie mit dem wahrnehmbaren Kreis eine gegenständliche Einheit bilden, muss man mit dem Denken diese Einheit differenzieren und die Merkmale, die zum Kreis als Kreis gehören, von den Merkmalen unterscheiden, die zum Sand als Sand (und nicht, sofern er gerade eine Kreisform hat) gehören. Das ist anders bei der Definition ‚Kreis'. Die Elemente, die in ihr zu einer Sache verbunden sind, gehören in dieser Verbindung genau und nur zu dem, was die Einheit der Sache ‚Kreis' ausmacht: Alles das, und nur das, was von einem Punkt den gleichen Abstand einhält, ist Kreis.[76]

Die Aristotelische Analyse der Anfangserkenntnis führt also zu einer Auflösung der Dingeinheit, die die Wahrnehmung dem Denken zu bieten scheint. Das Denken, das die Gegenständlichkeit eines Gegenstands erkennen will, kann gar nicht den ganzen wahrnehmbaren Gegenstand, so wie er real existiert, in die Erkenntnis aufnehmen, sonst erschiene dieser Gegenstand konfus, in immer wieder anderer Identität (bald wäre der Kreis ein Sand-, bald ein Kreidegebilde usw.).

Diesen Ansatz zur skeptischen Kritik hatten die antiken Stoiker schon den zeitgenössischen Skeptikern geboten, und es ist interessant, dass gerade in einer Interpretation dieses Anfangskapitels der Aristotelischen *Physik* im späten Mittelalter eine der stoischen kongeniale Deutung der Ersterkenntnis wieder erneuert wird.

Duns Scotus[77] z. B. legt diese Stelle wieder im Sinn der Alltagssprache aus. Er kritisiert die traditionelle Auslegung der Kommentatoren (v. a. des Avicenna), weil sie die noch ganz einfache, unmittelbare Anschauung abwerteten. Aristoteles nenne diese Anfangserkenntnis nicht konfus, weil sie Verschiedenes wie etwas Identisches auffasst – daran, dass der Wahrnehmungsgegenstand etwas Identisches, ja etwas evident und zuverlässig Identisches ist, gibt es nach Duns Scotus keinen Zweifel –, sondern weil die vielen Sinneseindrücke, die in ihr als ein ein-

[76] S. Aristoteles, *Metaphysik* VII, 11, v. a. 1036a26–34, wo Aristoteles sorgfältig prüft, was von einem konkreten Kreis in seine Definition aufgenommen werden kann und was nicht. S. dazu Pietsch 1992, S. 70–74.

[77] S. zum Folgenden Schmitt 1998b (mit Stellenangaben bei Duns Scotus); Schmitt 2003a, S. 23–35.

heitliches Ganzes aufgefasst sind, noch nicht im einzelnen differenziert und verdeutlicht sind. Und abstrakt sei diese Anfangserkenntnis nur, wenn sie ihren Gegenstand nicht deutlich wahrnehmbar vor sich habe.

Duns Scotus zieht aus dieser Umdeutung eine Folgerung, die gerade heute wieder in neuer Version viele Diskurse beherrscht: Er schreibt der unmittelbaren, ‚einfachen' (*simplex*) *intuitio* eine ihr eigene Intelligenz zu. Diese *cognitio intuitiva sensitiva* soll in der Lage sein, die Vielfalt und Verschiedenheit der Sinneseindrücke als ein *simul totum*, als ein im ‚Zugleich' erfahrenes ‚Ganzes' zu erfassen. Er meint, sich dabei auf Aristoteles selbst stützen zu können, der bei der Gegenstandswahrnehmung von einer akzidentellen Mitwirkung des Intellekts spricht. Aristoteles beschreibt damit die Eigentümlichkeit der sinnlichen Anfangserkenntnis, die über die einzelnen Sinneseindrücke hinaus bereits eine erste Sachunterscheidung trifft. Die Mitwirkung des Denkens ist in diesen ersten Unterscheidungen nur ‚akzidentell' (*katá symbekēkós*), weil das Denken die Kriterien des Unterscheidens noch unmethodisch, ohne reflexives Wissen anwendet.

Duns Scotus erkennt in dieser unreflektierten Mitwirkung des Denkens in der Anschauung gerade ihren Vorzug: Hier ist Anschauung und Intelligenz noch in unmittelbarer Einheit, ohne ausdrücklichen Eingriff des Denkens. Diese intelligente, aber noch von keinem spontanen Denkakt überformte Anschauung rezipiert in reiner Passivität den Gegenstand noch so, wie er ist. Sie ist deshalb zwar noch undifferenziert, konfus und dunkel, aber sie besitzt den Gegenstand noch in der begrifflichen Vollständigkeit, die das abstrahierende Denken nie mehr ganz wieder herstellen kann.

Auch für Duns Scotus enthält die unmittelbare Sinneserkenntnis alle die begrifflichen Inhalte, wenn auch unverdeutlicht, in sich, die das spontane Denken nur nachträglich aus ihr herausholen kann. So entsteht eine Zweiteilung des Erkenntnisvorgangs, eine Trennung von Sinnlichkeit und Verstand, die der Sinnlichkeit eine höhere – weil allein sachhaltige – Intelligenz als dem Verstand zuschreibt. Die Unmittelbarkeit ihrer Empfänglichkeit macht sie allerdings unzugänglich für den Verstand. Sie steht eigenständig neben dem Verstand, dessen ‚Logik' allein in der Repräsentation und Verarbeitung des Empfangenen liegt, d. h. in einer völlig anderen Intelligenz, für die die Leistungen der *intuitio* dunkel, ‚blind' sind.

V. *Theoria*, *Praxis*, *Poesis* und die Zuordnung der Dichtung zur *Theoria* bei Aristoteles und in den arabischen *Poetik*-Kommentaren

1. Dichten ist kein *Handeln* (*práxis*) und kein *Machen* (*poíēsis*), sondern eine besondere Form der *Erkenntnis* (*theōría*)

Die spätmittelalterliche Aristoteles-Deutung führt zu einer philosophischen Grundposition, die markante Ähnlichkeiten mit den hellenistischen Schulen hat. Für die Rezeption der Aristotelischen *Poetik* schaffen die spätmittelalterlichen Neuerungen daher keine günstige Aufnahmesituation. Denn diese Änderungen betreffen nicht einzelne Auslegungsprobleme, von denen es in der langen Auslegungsgeschichte immer viele gegeben hat, sondern sie haben gegenüber einer Tradition, die in diesen zentralen Fragen über mehr als tausend Jahre einheitlich geblieben war, den Charakter einer Wende. Man kann diese Wende auch in aristotelischen Begriffen beschreiben, es ist die Wende von dem, was *‚der Sache nach früher‘* ist, zu dem *‚für uns Früheren‘*.[78] Darin liegt die Kongenialität, die diese neue Aristoteles-Deutung gegenüber den hellenistischen Philosophenschulen erreicht.

Die ‚Wiederentdeckung‘ der *Poetik* ist selbst Teil dieser Wende zu einem neuen Aristoteles. Aristoteles wird in ihr gewissermaßen zum Zeugen gegen Aristoteles: ein der Empirie zugewandter, auch für die Schönheit dieser Welt offener Aristoteles gegen den scholastischen Aristoteles der abstrakt-leeren Begriffsdistinktionen. Die *Poetik* steht für den neuen, dem Mittelalter unbekannten Aristoteles.

Tatsächlich war die *Poetik* im Mittelalter keineswegs so unbekannt,[79] wie es im Sinn des Neuheitsbewusstseins der Humanisten von vielen bis heute weitergegeben wird. Es gab mehrere Übersetzungen ins Lateinische. Thomas von Aquin hatte sich (1278) von Kardinal v. Moerbeke eine eigene Übersetzung anfertigen lassen, die – vermutlich in der Absicht, auch den griechischen Wortlaut weitgehend zu vermitteln – zwar sehr getreu dem griechischen Satzbau folgt, die aber keineswegs den gemeinten Sinn vernachlässigt, sondern im Gegenteil von einem echten Sachverständnis zeugt.[80] Vor allem aber gab es drei arabische Kommentare zur *Poetik*, die von berühmten und

[78] Zur Unterscheidung des ‚für uns‘ und ‚der Sache nach Früheren‘ bei Aristoteles s. *Topik* VII, 4, 141b3–14; *Zweite Analytiken* I, 2, 71b33–72a5; *Metaphysik* VII, 3, 1029b3–12; s. dazu Pietsch 1992, S. 62–77.

[79] S. v. a. Hardison 1970.

[80] S. Aristoteles Latinus, Bd. 33; s. in der 2. Aufl. auch die Übersetzung von Averroes' Mittlerem *Poetik*-Kommentar durch Hermannus Alemannus (1256). Eine Liste der mittelalterli-

viel gelesenen Kommentatoren geschrieben waren, von al-Farabi, Avicenna und Averroes.[81] Diese Kommentare verstehen die *Poetik* allerdings als eine ‚logische' Schrift und scheinen allein dadurch ein grundlegendes Missverständnis nicht nur der *Poetik*, sondern von Dichtung überhaupt zu beweisen.[82]

Ausgangspunkt und Grundlage der *Poetik*-Deutung der arabischen Kommentare ist eine Einordnung der *Poetik* in das Gesamt der Aristotelischen Disziplinen.[83] Diese Einordnung war den ersten Renaissance-Kommentatoren noch bekannt, auch Robortello z. B. beginnt seinen Kommentar mit einer (weit weniger genauen) Systemverortung der *Poetik*, später wird sie weniger und weniger thematisiert. Bei den arabischen Kommentaren stimmt die Einordnung in das Gesamtwerk des Aristoteles mit den Einführungen in Aristoteles, wie sie die spätantiken Kommentatoren v. a. in den Kommentaren zur Kategorienschrift, d. h. der ersten Schrift der Wissenschaftstheorie, geben, überein. Auch bei Thomas von Aquin finden wir gleichlautende Beschreibungen.[84] Eine detailgenaue Auswertung der arabischen *Poetik*-Deutungen ist in einem gräzistischen Kommentar nicht möglich; es gibt zu viele Übersetzungsprobleme. Auch die von den arabischen Kommentatoren, die keine Kenntnis der griechischen Dichtung, auf die sich Aristoteles bezieht, mehr hatten, zum Vergleich benutzte arabische Dichtung kann vom Gräzisten nicht zuverlässig beurteilt werden. Die Grundlinien der arabischen Deutungstradition versuche ich aber in die eigene Darstellung der Positionierung der *Poetik* durch Aristoteles im Folgenden einzubeziehen.

Die mittelalterlichen *Poetik*-Kommentatoren gehen (wie ihre antiken Vorgänger) davon aus, dass es die Verwirklichung einer bestimmten theoretischen Fähigkeit des Menschen ist, die in der Produktion von Kunst und, als einer besonderen Form der Kunst, in der Produktion von Dichtung zum Ausdruck kommt. Wenn sie diese theoretische Kompetenz der ‚Logik' zuordnen, dann nicht, weil sie wie die Stoiker in der Logik eine formale Fähig-

chen Übersetzungen und Kommentare (zwischen 900 und 1337) und der dazu vorhandenen Sekundärliteratur gibt Schrier 1998, S. 15–17.

[81] S. al-Farabi, *Canons of Poetry*; Avicenna, *Commentary on the* Poetics *of Aristotle*; Averroes, *Middle Commentary on Aristotle's* Poetics; zur Überlieferung der arabischen Übersetzungen und Kommentierungen der *Poetik* s. Schrier 1997; Dahiyat 1974, S. 3–12; Peters 1968, S. 28–30; Tkatsch 1928/32; Gudeman 1920.

[82] S. v. a. Walzer 1962; Heinrichs 1969, S. 105–170. Das gleiche Unverständnis für die ‚logische' *Poetik*-Deutung der Araber äußert besonders scharf auch Gabrieli 1929.

[83] S. dazu die aufschlussreiche Einführung von Dahiyat 1974, S. 29–58; s. auch Butterworth 2000, S. 3–58. Die neuen Ausgaben haben zur Überwindung vieler Missverständnisse beigetragen, einen wirklichen Eingang in die *Poetik*-Forschung haben die arabischen Kommentare aber immer noch nicht gefunden. Siehe auch Kemal 1990, 1991a, 1991b; Gutas 1988; Stroumsa 1992.

[84] S. Walzer 1962, S. 133.

keit sehen, sondern weil ‚Logik' für sie den Bereich bezeichnet, in dem der Mensch sich mit dem Erkennen selbst um seiner selbst willen beschäftigt.

Für das genauere Verständnis dieser Einordnung – und zur Vermeidung der skizzierten Missverständnisse aus einem vorstellungszentrierten Horizont – muss (1) innerhalb der theoretischen Aktmöglichkeiten des Menschen unterschieden werden, was den spezifisch dichterischen Akt ausmacht, es müssen aber (2) die theoretischen Akte des Menschen auch gegen nichttheoretische Akte abgegrenzt werden.

Aristoteles unterscheidet drei Grundakte, in denen sich der Mensch verwirklichen kann:[85] Erkennen (*theōría*), Handeln (*práxis*) und Machen (*poíēsis*). Handeln kommt zustande, wenn man die in einer Erkenntnis erfahrene Lust durch die Vorstellung in die Zukunft projiziert und dadurch ein konkretes Streben nach etwas, das einem angenehm und gut erscheint, entwickelt. Das Ziel des Handelns liegt daher im Erreichen einer Lust (bzw. der Vermeidung einer Unlust); die Kriterien, ob es verwirklicht oder nicht verwirklicht ist, liegen im inneren Bereich des Subjekts.

Das ist anders bei der Tätigkeit, mit der sich das Subjekt nach außen wendet, um ein Handlungsziel, d.h. ein subjektives Gut, zu verwirklichen. Jemand, der etwa ein Haus baut, muss sich dabei nach den Bedingungen des Materials richten, wenn es ein gutes Haus werden soll. Die ‚Gutheit' des Machens eines Hauses hängt von der Erfüllung objektiver Bedingungen ab. Das Handlungsziel, das man mit dem Machen des Hauses verfolgt hat, ist mit der Erfüllung dieser Bedingungen aber noch nicht verwirklicht, sondern erst, wenn damit auch das subjektiv Gute, das man mit diesem Machen erreichen wollte, da ist, etwa dass man es genießt, eine sichere Unterkunft zu haben. Die Ziele beim Machen und Handeln können daher auch auseinanderfallen. Man kann etwas erfolgreich gemacht, aber eben dadurch erfolglos gehandelt haben, z.B. wenn man ein Gift – den Bedingungen bestimmter Ingredienzien gemäß – so gemacht hat, dass es jemanden tötet, aber die erstrebte Lust über diesen Tod nicht empfindet, sondern im Gegenteil die Wirkung des eigenen Machens als große Unlust erfährt.

Gegenstand der Dichtung ist für Aristoteles der handelnde Mensch. Aber er ist nicht ihr Gegenstand so, wie er es für den Ethiker oder für einen Redner ist. Denn der Ethiker will die Bedingungen des richtigen und falschen Handelns im Allgemeinen ermitteln, oder er will in erzieherischer Absicht sich selbst oder andere zu bestimmten Entscheidungen bewegen; auch der Redner will (sofern seine Rede auf Handlungen bezogen ist) in einer konkreten Situation jemanden dazu bewegen, etwas zu tun oder zu lassen. Das

[85] S. zu dieser Unterscheidung v.a. *Metaphysik* 1025b18–26a23, 1064a16–b6; s. dazu die Erklärung im Kommentar von Thomas von Aquin, *In Metaph.*, Nr. 1787f.; *Nikomachische Ethik* VI,4, 1140a1–23, 1140b4–7; s. auch schon Platon, *Charmides* 161b–162b. Zum Folgenden s. auch u. S. 233ff.

ist anders in der Dichtung. Wenn Ödipus (im *König Ödipus*) die Stadt auffordert, ihm den gesuchten Mörder des Laios anzuzeigen (V. 223–243), fühlt sich niemand im Theater aufgefordert, jetzt zu handeln und sein Wissen zu offenbaren. Der Zuschauer sitzt aber auch nicht im Theater, damit ihm an einem illustren Beispiel eine allgemeine Lektion in Moral erteilt wird. Dass er nicht ins Theater geht, um etwas herzustellen oder zu machen, braucht keine Begründung.

Er kommt also aus einem anderen Interesse. Und da es für Aristoteles ein blindes Interesse nicht geben kann, ist nicht fraglich, dass es – zumindest auch – ein Erkenntnisinteresse sein muss, um dessentwillen jemand das Handeln ihm fremder Menschen miterleben will. Man kann Aristoteles zu Hilfe kommen mit der Berücksichtigung des Extremfalls, dass jemand z. B. aus gar keinem anderen Interesse ins Theater geht als in der Absicht, sich in irgendeinen Erregungszustand zu bringen. Selbst in diesem Extremfall kann der erwünschte emotionale Effekt niemals auch nur im Ansatz erreicht werden, wenn dieser Theaterbesucher überhaupt nichts von der Handlung, die er sieht, begreift. Wer nicht begreift, dass Ödipus, indem er den Mörder des Laios verflucht, zugleich sich selbst verflucht, wird nicht nur nicht in Furcht um ihn geraten, er wird überhaupt nicht emotional bewegt werden. Bestenfalls bewegt ihn die Expressivität optischer oder akustischer Phänomene. Ohne ihren Inhalt zu verstehen, können daraus nur abstrakt-unbestimmte Gefühle entstehen, die nicht mehr geeignet sind, den Gang ins Theater zu erklären.

Da man sich, wie Platon feststellt (*Phaidros* 273d), am meisten über das täuscht, was einander ähnlich ist, ist es vielleicht gut, die Aristotelische Abgrenzung der Dichtung als einer Form der Theorie vom Handeln und Machen noch etwas zu präzisieren. Die Dichtung hat mit beidem, dem Handeln wie dem Machen, vieles gemeinsam. Der Gegenstand der Dichtung ist nach Aristoteles ausdrücklich das Handeln (Kap. 2) und in der von ihm bevorzugten Form der Dichtung, dem Drama, in einer Weise, in der vom Handeln nicht nur berichtet wird, sondern in der es auf der Bühne direkt ausgeführt wird (Kap. 3). Außerdem ist es eine wesentliche Leistung der Dichtung, dass sie etwas Mögliches, etwas, was sein kann, in eine einzelne, konkrete Wirklichkeit überführt, und zwar auch wenn dieses so in Wirklichkeit Überführte tatsächlich, d. h. außerhalb der Bühne, nie wirklich war und nie werden kann (s. Kap. 9). Besonders die Komödie macht von rein fiktiven Handlungen vielfältigen Gebrauch, z. B. wenn bei Aristophanes Vögel ein Herrschaftsreich zwischen Göttern und Menschen einrichten; aber auch im Epos und in der Tragödie gibt es viele Figuren, von denen es zumindest mehr als unwahrscheinlich ist, dass sie je in der ‚Wirklichkeit' vorkommen, etwa der Hippolytos im Euripideischen Drama *Hippolytos*, aber etwa auch Odysseus und seine ihm kongeniale Frau Penelope in der *Odyssee.* Die Dichtung bringt also auch im aristotelischen Sinn etwas hervor, sie ist schöpferisch und erfin-

det Personen und Handlungen, die nie oder zumindest nicht in dieser Form wirklich waren oder sein werden.

Wenn Aristoteles dennoch die Dichtung weder eine *Praxis* noch eine *Poiesis* nennt, so liegt die Begründung einerseits auf der Hand: Die Handlung und das Machen werden auf der Bühne nur vorgeführt, nicht ausgeführt. Das Gift, das Medea auf der Bühne mischt, ist nicht wirklich giftig, und die Rache, die Medea auf der Bühne sucht, ist nicht die Rache dieser im Augenblick handelnden Person, ihr Handeln verweist lediglich auf das Handeln der poetischen Figur ‚Medea'.

Deshalb ist die Dichtung ‚Nachahmung'; ihre auf der Bühne ausgeführte, ‚wirkliche' Handlung verweist auf das ‚Mögliche', das in ihr in Erscheinung tritt.

Andererseits geht es Aristoteles keineswegs einfach um die Unterscheidung zwischen der fiktiven Handlung auf der Bühne und der wirklichen im Leben, wenn er die Dichtung einer Form der *Theoria* zuweist. Das, was er ermitteln will, ist, wie Dichtung zur Kunst wird (Kap. 1, 1447a9f.). Dieses Ziel kann sie mit fiktiven wie mit wirklichen Gegenständen erreichen oder verfehlen. Dieser Unterschied ist also für die Dichtung als Kunst nicht relevant. Relevant sind nach Aristoteles in erster Linie die Bedingungen, die ausmachen, dass eine dichterische Darstellung Ganzheit und Einheit und dadurch Form hat (Kap. 7–9).

Das zeigt z. B. auch seine Erläuterung der geschichtlichen Entwicklung der Komödie.[86] Anfänglich waren die Komödien nach Aristoteles nämlich tatsächlich noch konkrete Handlungen (im modernen Sinn des Wortes). Die Komödie bzw. ihre Vorformen waren geschrieben, um in einer bestimmten politisch-gesellschaftlichen Situation einzelne reale Personen anzugreifen oder zu kritisieren (in einer Art Kabarett). Diese Art des direkten Spotts ist Aristoteles aber nicht nur zu unkultiviert, sie erfüllt auch nicht das ‚*Werk*' einer Dichtung. Denn Dichtung soll Handeln (aus seinen Möglichkeitsgründen) verstehbar machen. Das kann sie nur, wenn sie eine Handlung im aristotelischen Sinn ist, d. h., wenn alle ihre Teile der einheitliche Ausdruck der eigentümlichen Charaktertendenzen eines Menschen sind. Nur dann nämlich erhellen sich die einzelnen Handlungsteile gegenseitig und machen ihre Motiviertheit sichtbar. Darin besteht, wie das Folgende noch genauer ausführen soll, die Erkenntnisarbeit des Dichters bzw. die seiner Rezipienten, die sein Werk verstehen wollen.

Unter diesem Aspekt ist Dichtung genau diejenige Form des Erkennens, die menschliches Handeln so erfasst, dass es unmittelbar seine Gründe verstehbar macht. Ob das Gift, das Medea mischt, richtig gemischt ist, ist für die Dichtung unwichtig, ob aber das Handeln der Medea glaubhaft aus ihrem

[86] S. Kap. 5, 1449b5, und u. zu Kap. 5, S. 307ff.

Charakter abgeleitet ist, ist eine spezifisch poetische Frage.[87] (Deshalb muss in einer Dichtung auch nicht das Erkennen in seiner Allgemeinheit thematisiert werden, Dichtung ist auch nach Aristoteles keine ‚epistemische Reduktion'.)

Sofern das Handeln der spezifische Erkenntnisgegenstand der Dichtung ist, sind natürlich auch die ethischen und politischen Momente des Handelns für die Dichtung relevant. Wenn nach Aristoteles die Dichtung kein (reales) Handeln ist, heißt das nicht, dass die Dichtung keine ethischen oder politischen Ziele verfolgt. Sie verfolgt sie lediglich auf ihre Weise, dadurch, dass sie Handeln so darstellt, dass man seine Bedingungen mitbegreift und mitfühlt. Man begreift z. B., wie Ödipus, indem er sich unwissentlich selbst verflucht, sein Glück gefährdet und fürchtet um ihn. Das ist ein moralisch relevantes Begreifen und ein moralisches Gefühl, denn es geht um das Erreichen oder Verfehlen des Glücks im Leben. Aber es ist eben ein Begreifen, es ist kein Eingreifen in die Handlung, zu dem man angeregt wird.

2. Poetische *Erkenntnis* als konkrete, gefühlsrelevante und formstiftende Erkenntnis

Die Aristotelische Lehre, dass die Produktion wie Rezeption von Dichtung eine Art der *Theoria* ist, ist allerdings, weil man sie meistens von einem vorstellungsphilosophischen Theoriebegriff her ausgelegt hat, vielfach missverstanden worden. Dichtung ist, so lautet ein typischer Einwand, mehr als theoretisches Erkennen, sowohl, weil sie mehr enthält als das, was der abstrakte Begriff fassen kann, als auch, weil sie mehr als Erkennen überhaupt ist, sie ist immer auch, ja vor aller bewussten Erkenntnis, Ausdruck eines Sich-Einfühlens, von Stimmung, Begeisterung, Enthusiasmus usw. Außerdem scheint Dichtung auch deshalb nur ungenügend als Erkenntnisleistung beschrieben zu sein, weil Erkenntnis auf das Erfassen, Deuten von Bestehendem gerichtet ist, während Kunst und Dichtung schöpferische Akte sind, durch die gänzlich Neues, Ungesehenes, Unerhörtes in die Welt komme. Eine auf Erkenntnis gegründete Dichtungsproduktion könne nur Nachahmung, niemals aber freie Erfindung, Fiktion[88] sein.

[87] Im 25. Kapitel erläutert Aristoteles ausdrücklich den Unterschied zwischen dichtungsspezifischen Aufgabenstellungen und Fehlern, die von außen kommen. S. zu Kap. 25 u. S. 703ff. und S. 710ff.

[88] Vor allem auf der Überzeugung, dass die ‚epistemische Reduktion' des abstrakten Denkens und Dichtung unvereinbar seien, beruht in vieler Hinsicht bis in die Gegenwart die Überzeugung, dass Dichtung wesentlich durch ihre Fiktionalität charakterisiert sei. S. z. B. Henrich/Iser 1983; Nelson 1973.

Dass der bei diesen Vorbehalten gegen Aristoteles' Dichtungsverständnis zugrundegelegte Rationalitäts- und Erkenntnisbegriff nicht unhistorisch für das, was Erkenntnis überhaupt ist und sein kann, genommen werden darf, sollten die knappen Ausführungen über die Differenz unterscheidungs- und vorstellungsphilosophischer Erkenntnisbegriffe wenigstens plausibel machen.

Die Differenzierungen, die Aristoteles innerhalb der theoretischen Akte des Menschen vornimmt, machen es jedenfalls möglich, eine Erkenntnisform zu identifizieren, die (1) weder eine ‚epistemische' Reduktion konkreter Gegenstände auf abstrakte Begriffe vornimmt noch (2) sich von den mit dem unmittelbaren Erleben verbundenen Gefühlen löst und ihnen wie ein unbeteiligter Beobachter gegenübersteht. Die Ausführungen, die Aristoteles in der *Poetik* selbst zu dieser poetischen Erkenntnisweise macht, bringen noch ein weiteres dazu: Er zeigt, wann und auf welche Weise diese konkrete, gefühlsgebundene Erkenntnisweise zugleich eine künstlerische Erkenntnisweise ist, weil sie ihrem Gegenstand zugleich Form gibt, so dass die Teile untereinander und mit dem Ganzen eine in sich strukturierte Einheit bilden.

Diese Fragestellung gibt die zentrale Intention der *Poetik* wieder. Denn in gewisser Weise ist auch das, was Aristoteles als poetische *Theoria* ausweist, ein zwischen Anschauung und Begriff liegendes Vermögen. Der bloße Verzicht auf eine ‚epistemische Reduktion' und die Bindung der ‚Verfahrensweise des poetischen Geistes' an Anschauung, Gefühl, Geschmack bieten aber noch keine Gewähr dafür, dass der Geschmack nicht schlecht, die Anschauung konfus, das Gefühl kitschig ist. Darin, dass Aristoteles ein Konzept vorlegt, das begründet, wie eine poetische Form entsteht, die nicht auf bloß rhetorischen Regeln beruht, die auf alles gleich angewendet werden können, liegt ohne Frage die eigentliche Bedeutung dieser *Poetik*.

3. Die nichtpoetischen Erkenntnisweisen bei Aristoteles

Die poetische Erkenntnis ist keine wissenschaftliche Erkenntnisform. Wissenschaftliche Erkenntnis befasst sich mit dem Allgemeinen in seiner Allgemeinheit.[89] Dichtung aber versucht menschliches Handeln zu verstehen und darzustellen, wie es in je einzelnen Vollzügen verwirklicht ist. Sie ist deshalb weder Metaphysik noch Physik, d. h. weder Erkenntnis der intelligiblen Gründe des ‚Seins' noch Beschäftigung mit den allgemeinen Ursachen der Natur.

Dichtung folgt aber auch nicht der Erkenntnisweise des *common sense*, d. h. den allgemeinen Erfahrungen der Menschen, auf die sich der *Dialektiker* stützt. Dieser Erfahrungsschatz ist zwar weitgehend aus Einzelerfahrungen

[89] Diese Form rein allgemeinen Wissens behandelt Aristoteles in den *Zweiten Analytiken*.

gewonnen, er bringt diese aber auf allgemeine Sätze, ‚Topen', Sentenzen usw., die nicht Gegenstand der Dichtung sind.[90]

Auch die Form der Erkenntnisgewinnung ist bei diesen beiden auf das Allgemeine des Seins oder der Erfahrung bezogenen Erkenntnisweisen anders als in der Dichtung. Denn sie bedient sich meistens syllogistischer Verfahren, die ausdrücklich durchgeführt sind oder bei denen die Prämissen, die das Ergebnis des Schlusses begründen, für sich deutlich gemacht werden müssen.

Eine poetische Erkenntnisweise kann aber auch nicht in den Erkenntnisformen der Rhetorik gefunden werden. Die Rhetorik sucht zu erkennen, was ausmacht, dass etwas überzeugend ist, und wie man dieses Überzeugende dem Hörer oder Leser vermittelt. Das gelingt ihr – nach Aristoteles – dann, wenn das Allgemeine, das sie aus den Einzelfakten erschließt oder in ihnen aufweist, nur eine geringe Abstraktionsdistanz zu ihnen hat. Also wenn man etwa das Tragen von Lederhosen als Beispiel für eine bayerische Lebensart nimmt und nicht aus dem Menschsein überhaupt abzuleiten versucht. Dieser Nähe des rhetorischen Allgemeinen zum konkreten Einzelnen entspricht die Methode der rhetorischen Argumentation. Sie formuliert ihre Prämissen nicht vollständig aus, sondern bedient sich oft einer verkürzten Schlussweise: ‚Er hat seine Kinder von der Schule genommen. Er ist ein schlechter Vater.' Die allgemeine Prämisse, dass der, der seinen Kindern keine gute Ausbildung gibt, ein schlechter Vater ist, wird nicht begründet, sondern als selbstverständlich und keiner Begründung bedürftig vorausgesetzt.[91]

4. Die Verfahrensweise der poetischen *Erkenntnis*

Das Besondere des Verfahrens der Dichtung wird daran deutlich, dass sie sich auch von der rhetorischen Erkenntnisgewinnung noch einmal dadurch unterscheidet, dass sie überhaupt keine Verallgemeinerungen, und seien sie noch so plausibel und erfahrungsnah, vornimmt. Auch die Rhetorik ist ja, das ist für den Aristotelischen Rhetorikbegriff wichtig, nicht zuerst eine Technik der Überzeugungsstrategien, sondern eine Kunst, das, was an etwas überzeugend ist, zu erkennen. Aristoteles interessiert sich nicht zuerst für das Endprodukt der Redekunst, für die überzeugend wirkende Rede, sondern für ihre Bedingungen. Worauf muss man achten, in welchen Argumentationsformen erschließt man das Überzeugende?[92] Analog ist für ihn auch beim Handeln nicht das, was man dabei ‚macht', das Primäre. Zuerst müssen die

[90] Diese ‚dialektische' Form des Erkennens analysiert die *Topik*.
[91] S. dazu genauer u. zu Kap. 19, S. 581ff.
[92] S. dazu u. zu Kap. 19, S. 583ff.

Bedingungen geklärt sein, die dazu führen, dass man etwas tut, und das sind beim Handeln die Gründe, warum man etwas vorzieht oder meidet. Diese Gründe aber stellt die Dichtung nicht in ihrer Allgemeinheit dar. Dichtung ist kein psychologisches Lehrbuch über Charakterhaltungen, auch nicht in irgendeiner bildhaft-anschaulichen Form und in eleganter Darstellung. Denn nicht in der Darstellung von Charakteren, sondern in der unmittelbaren Darstellung einer Handlung sieht Aristoteles das *Werk* der Dichtung.

Das heißt nicht, dass sie überhaupt nichts Allgemeines zu erkennen geben möchte. Eine solche Darstellung wäre nicht einmal für sich selbst verständlich, da sie ja mit dem jeweils Einzelnen verschwinden würde. Aber sie verzichtet auf jede ausdrückliche Form der Verallgemeinerung durch Abstraktions- oder Schlussverfahren irgendwelcher Art. Denn Dichtung, jedenfalls gute Dichtung im aristotelischen Sinn, stellt menschliches Handeln so dar, dass das Allgemeine, das sie über es deutlich machen möchte, in diesem konkreten Einzelhandeln selbst enthalten ist, ohne dass es durch irgendwelche Erklärungen, Kommentierungen, auch nicht, wenn sie in anschauliche Bilder gekleidet sind, ausdrücklich gemacht werden müsste. Sie gewinnt oder verdeutlicht ihre Aussagen daher überhaupt nicht durch Schlussverfahren, weder durch vollständige noch durch verkürzte Formen.[93]

Die Erkenntnis, die eine dichterische Handlungsdarstellung enthält, gleicht vielmehr – darauf verweisen in kluger Auslegung die arabischen Kommentare – der Art und Weise, wie man eine Metapher bildet oder versteht.[94] Das der *Poetik* selbst entnommene, einfache Beispiel eines solchen Verständnisprozesses ist der Denkvorgang, den man durchlaufen muss, wenn man eine Metapher wie ‚Lebensabend' bilden oder verstehen will (1457b22–25). Wer etwa hört ‚jemand genießt seinen Lebensabend' kann überhaupt nur begreifen, was ihm mit dieser Metapher gesagt wird, wenn er sie als einen unausdrücklichen Schluss auffasst und, wenn auch leicht und schnell (bei raffinierteren Metaphern kann das auch ein kongeniales Mitdenken verlangen), die in ihr enthaltenen Prämissen unterscheidet und richtig miteinander verbindet. Etwa: ‚Das Alter ist das Ende des Lebens. Der Abend ist das Ende des Tages. Das Alter ist der Abend des Lebens.'

Die Metapher und in Analogie dazu die dichterische Handlungsdarstellung ist also eine prägnante, vieles in sich enthaltende Redeweise, die einen intelligenten Rezipienten braucht, der ihre verschiedenen Momente aufschließt und in richtiger Weise zur Einheit einer Aussage verbindet[95].

[93] S. dazu v. a. u. zu Kap. 24, S. 690 und S. 694ff.
[94] S. v. a. die Interpretation von Dahiyat 1974, S. 31–58.
[95] S. u. zu Kap. 21, S. 623ff. und S. 626ff.

Wer etwa im Nibelungenlied liest, wie Hagen das Floß, mit dem die Burgunder über die Donau übergesetzt sind, zerstört, liest nicht einfach etwas über die Zerstörung eines Floßes, sondern er kann und muss erschließen, dass diese Zerstörung Ausdruck eines komplexen inneren Vorgangs in Hagen ist. Er hat aus der Rettung des Priesters, den er in die Donau gestoßen hatte, erschlossen, dass die unheilvolle Weissagung über den Untergang der Burgunder wahr ist, und drückt in dieser Zerstörung seine – auf jede Rettung verzichtende – Entschlossenheit aus. Dieses und noch weit mehr ist in der konkreten Handlung Hagens mitgemeint, sie steht also nicht einfach für sich, sondern umfasst ihre Gründe mit. Man könnte zur Verdeutlichung von einem Symbolcharakter der dichterischen Darstellung sprechen. Gemeint darf dann aber mit ‚Symbol' nicht ein bloßes Verweiszeichen sein in irgendeinem allegorischen Sinn. Eher nähert man sich dem von Aristoteles Intendierten, wenn man Goethes Symbolbegriff[96] zum Vergleich nimmt. Man kann sich aber auch an den Text der *Poetik* selbst halten, der von der dichterischen Handlungsdarstellung verlangt, dass sie wahrscheinlicher oder notwendiger Ausdruck der inneren, charakterlichen Motivation eines Handelnden sein soll. In diesem Sinn ist die Handlung ein konkreter Schluss, d. h. nicht ein Gedanke über etwas, sondern der Abschluss eines inneren Vorgangs, in dem der Handelnde durch das, was er sagt oder tut, den Schluss aus seinen Motiven zieht. Die Prämissen bleiben unausgesprochen, sind aber für den, der die Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit, dass sich ein Handeln gerade so und nicht anders vollziehen muss, begreift, erschließbar.[97]

5. Die Beschränkung des dichterischen Erkenntnisinteresses auf den handelnden Menschen durch Aristoteles

Es wäre ein Missverständnis, die Situierung der Dichtung im Bereich unterschiedlicher Erkenntnisformen durch Aristoteles in einem normativen Sinn zu nehmen, so als ob Aristoteles festsetzen wollte, was Dichtung zu sein hat. Sein Ausgangspunkt ist nicht eine Vorstellung von Dichtung, sondern eine Reflexion darauf, dass Erkennen nicht ein einfacher, eingestaltiger Vorgang ist, sondern in ganz unterschiedlichen Formen verwirklicht werden kann. Eine dieser Möglichkeiten ist, dass sich das Erkennen die menschlichen Aktmöglichkeiten selbst zum Gegenstand macht. Eine dieser Möglichkeiten

[96] S. dazu Sörensen 1977.

[97] Die satirische Kritik an der Auffassung, dass auch das Produzieren und Verstehen von Dichtung eine Art Schlussvorgang sei, gibt es, seit es diese Auffassung gibt. Die Kritik beruht aber immer auf derselben Konfusion. Man glaubt, ein Schlussvorgang komme nur zustande, wenn man ihn bewusst nach formalen Regeln durchführe. Von dieser Voraussetzung her zieht ein

wiederum ist das menschliche Handeln, in dem das Erkennen sich seinen Gegenständen im Blick auf das für den Erkennenden (irgendwie) Gute und Angenehme zuwendet. Diese Rückwendung kann auf die allgemeinen Prinzipien und Kriterien des Handelns gerichtet sein, sie kann sich aber auch den jeweiligen Vorgang selbst, in dem jemand handelnd ein für sich Gutes zu erreichen versucht, zum Gegenstand machen.

Diese letztere Möglichkeit ist eine bestimmte, umgrenzbare Möglichkeit, die daher zu Recht mit einem Begriff bezeichnet werden kann. Führt man sie durch, d.h., versucht man menschliches Handeln nicht in allgemeinen Beschreibungen, sondern aus sich selbst heraus erkennbar zu machen, führt das zu einer bestimmten Form der Darstellung dieses Handelns: Sie bekommt eine innere, geformte Einheit, weil alle ihre Teilmomente notwendiger oder (zumindest) wahrscheinlicher Ausdruck ihrer inneren Gründe sind. Diesen Zusammenhang nennt Aristoteles ‚*Mythos*', wobei ‚*Mythos*' kein Begriff für Erzählungen aus irgendeiner Vorzeit ist, sondern Terminus technicus für die einheitliche Durchkomposition einer Handlungsdarstellung. Eine Darstel-

arabischer Kritiker (Diya-addin Ibn al-Atir, 13.Jahrhundert) Avicennas ‚logische' *Poetik*-Deutung ins Lächerliche: *„Alles, was er da sagt, ist Geschwätz, von dem der Sprecher der arabischen Sprache keinerlei Nutzen hat. Mehr noch – wie er sagt, ist die Stütze der Leute beim rhetorischen Sprachgebilde, dass es in die Form von zwei Prämissen und einer Schlussfolgerung gebracht wird. Das ist aber dem Ibn Sina* [Avicenna] *bei dem, was er selbst an Dichtung und Prosa verfaßt hat, nicht in den Sinn gekommen ... Hätte er nämlich erst über die zwei Prämissen samt Konklusion nachgedacht und danach erst ein Vers- oder Prosastück herausgebracht, dann hätte er etwas Nutzloses herausgebracht, und die Sache hätte ihm zu lange gedauert. Nein, ich bin anderer Meinung, nämlich dass die Griechen selbst, wenn sie ihre Dichtungen machten, diese nicht mit dem gleichzeitigen Gedanken an zwei Prämissen und Schlussfolgerung machten. Sondern das sind theoretische Setzungen ..., sie sind, wie man sagt, ‚Wasserblasen ohne Nutzen' ...“* (zitiert nach Heinrichs 1969, S.110f.). Diese Kritik an der Nutzlosigkeit bloßer Theorie hat kaum an Aktualität eingebüßt. Um so wichtiger ist es, die Fehlvoraussetzung zu durchschauen, von der sie ausgeht. Die Behauptung, dass eine Aussage durch einen Schluss zustande gekommen sei, bedeutet keineswegs, dass dieser Schluss bewusst oder gar bewusst in Kenntnis der Regeln der Syllogistik zustande gekommen sei. Jede Gegenstandswahrnehmung enthält einen Schluss. Wer etwa sagt: ‚Ich rieche ein Parfum', hat nicht nur einen Wahrnehmungseindruck, d.h. einen Geruch, vergegenwärtigt, sondern er hat diesen Geruch mit einem bestimmten Gegenstand, dem Parfum, in Beziehung gesetzt und etwa in der Überzeugung, dass dieser Geruch derselbe Geruch wie der eines bestimmten Parfums ist, den Schluss gezogen, dieser Geruch sei der Geruch dieses Parfums. Dass solche Gedankenprozesse unkontrolliert schnell vollzogen werden, heißt auch nicht, dass sie – weil vermeintlich unbewusst – mechanisch, gleichsam natural vollzogen werden (diese Theorie wurde v.a. im 17. und 18.Jahrhundert neu formuliert). Denn man kann den zugrunde liegenden Schluss besser und schlechter durchführen. Wer sich an den Geruch eines bestimmten Parfums nicht erinnert, wer im Augenblick der Geruchswahrnehmung nicht an diesen früheren Geruch denkt und wer nicht der Maxime folgt, dass derselbe Geruch demselben Ursprung zukommen müsse, der wird nicht zu der Feststellung kommen: ‚Ich rieche ein (bestimmtes) Parfum.' Es ist ein bedeutender Vorzug der Aristotelischen Erkenntnistheorie, dass sie diese vermeintlich unkontrollierbar unbewussten Erkenntnisakte analysiert, aufgeklärt und dabei ihre Beeinflussbarkeit aufgezeigt hat.

lung dieser Art hat daher keine beliebige, sondern eine kunstgemäße Organisation, und zwar im Medium der Sprache. Gibt man ihr den Namen ‚Dichtung', dann meint Dichtung also eine Sprachhandlung, die menschliches Handeln unmittelbar aus sich selbst verstehbar macht und dadurch Form und Einheit hat.

Nur wenn man beachtet, dass Aristoteles Dichtung als eine bestimmte spezifisch menschliche Aktmöglichkeit versteht – sie ist kein Handeln, kein Machen, sondern ein Erkennen, und nicht jedes Erkennen, sondern eine ganz bestimmte Form –, wird verständlich, weshalb er ihren Gegenstand einschränkt. Diese Einschränkung meinten schon die Theoretiker des Hellenismus wieder aufheben zu müssen, und auch die Kommentatoren der Renaissance glaubten in diesem Punkt Aristoteles widersprechen zu sollen: Gegenstand der Dichtung ist alles, was es auf der Welt gibt, Natur, Mensch, Gott oder Götter. Welchen Grund sollte es geben, weshalb ein Dichter nur handelnde Menschen und nicht auch die Schönheit der Natur oder die Erhabenheit des Waltens Gottes besingen darf?[98]

Diese Besorgtheit ist auf Grund der Art, wie Aristoteles den ‚Gegenstand' der Dichtung einschränkt, nicht nötig. Denn die Einschränkung bezieht sich auf die Art des subjektiven Zugangs zur Welt, nicht auf bestimmte Gegenstandsarten. Wie eine ästhetische Erfahrung (im Sinn der im 18. Jahrhundert begründeten Ästhetik-Tradition) eine bestimmte Art der sinnlich unmittelbaren Erfahrung meint, die weder praktischen Zwecken dienen soll noch ‚epistemisch reduziert' ist, so unterscheidet sich auch für Aristoteles eine poetische Erkenntnis von Formen wissenschaftlicher oder dialektischer Erkenntnis dadurch, dass sie nicht das Allgemeine aus ihren Gegenständen herauszulösen versucht, sondern es unmittelbar im Einzelnen betrachtet. Außerdem betrachtet sie das Einzelne im Blick auf das, was an ihm angenehm oder unangenehm für den Betrachter ist, d.h. auf das, was ihm in seiner augenblicklichen Verfassung gut für ihn zu sein scheint.

Eine Erkenntnis, die sich auf das Einzelne richtet, sofern es als lustvoll oder unlustvoll erfahren wird, ist eine handlungsrelevante Erkenntnis. Wer einen Baum sieht, ihn für einen Feind, d.h. etwas für sich Bedrohliches, Unglückbringendes hält, will weglaufen. Wer die unverletzte Reinheit einer schönen Natur erkennt und in ihrer Wirkung auf sein Befinden empfindet, will diesen Genuss festhalten oder wieder haben, ihn in all seinen Aspekten durchlaufen, usw.

Die Gemeinsamkeiten mit den uns vertrauten Formen ästhetischer Erfahrung und die Differenzen, die Aristoteles davon trennen, wenn er die Beschäftigung mit dem Menschen, der handelt, für den Aufgabenbereich der

[98] S. o. Anm. 12.

Dichtung erklärt, werden noch klarer, wenn man den prägnanten Handlungsbegriff bei Aristoteles in Rechnung stellt.

Die von Baumgarten begründete These, die Besonderheit der ästhetischen Erfahrung liege in der Reinheit und Vollkommenheit der Sinnesanschauung als solcher, müsste sich aus aristotelischer Sicht der Frage stellen, ob dadurch nicht die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst grundsätzlich aufgehoben sei.[99] Denn eine reine Anschauung, die das Erscheinende nur als Erscheinendes aufnimmt, gibt es in gleicher Weise bei – wie immer – künstlerisch gestalteten wie nicht gestalteten Gegenständen.

Die entsprechende Frage könnte man auch Aristoteles stellen. Weshalb soll die Darstellung einer Handlung nur deshalb, weil sie nur dargestellt und nicht ‚wirklich' ausgeführt und nicht auf Allgemeinbegriffe gebracht wird, das Eigentümliche einer *poiētikḗ téchnē* sein, d. h. einer Darstellung, die den Anspruch, Kunst zu sein, erheben kann?

Aristoteles hat diese Frage zur Grundfrage seiner *Poetik* gemacht. Bereits der erste Satz benennt als Darstellungsziel der ganzen Abhandlung die Beantwortung der Frage, wie ein *Mythos* so gestaltet werden könne, dass seine Darstellung das Prädikat ‚Kunst' verdient (1447a9f.). ‚*Mythos*' benutzt Aristoteles in der *Poetik* als Terminus für die *sýnthesis* bzw. *sýstasis tōn pragmátōn*, für die Zusammenstellung der Handlungskomponenten zur Einheit einer Handlung (1450a3–5). Das eigentliche Thema der *Poetik* bildet keineswegs die Frage, wie Dichtung eine ihr vorgegebene Wirklichkeit nachahmen könne oder solle, sondern: wodurch es der Dichtung gelingt, anders als es ihr die Mischung aus Ordnung und Kontingenz in der Wirklichkeit vorgibt, eine durchformte Einheit zustande zu bringen, bei der alle Teile in einem notwendigen oder wahrscheinlichen Zusammenhang miteinander stehen, so dass kein Teil fehlen, hinzukommen oder vertauscht werden könnte, ohne dass das Ganze sich als ganzes ändern würde (Kap. 7–9, v. a. 1451a30–35). Diese Einheit soll zudem die jeweils einmalige Einheit eines Kunstwerks sein und nicht durch allgemeine Regeln, die auf viele oder alle Inhalte passen, zustande kommen.

Die komplexen Einheitsbedingungen einer poetischen Komposition entwickelt Aristoteles systematisch in der Folge der einzelnen Kapitel der *Poetik*; grundsätzlich leitet er sie aber aus seinem Handlungsbegriff ab, den er in der *Poetik* selbst nicht entwickelt, sondern (weil seine Behandlung in eine andere Disziplin gehört) voraussetzt. Deshalb muss dieser Handlungsbegriff zur Verdeutlichung seines gegenüber einer modernen Ästhetik unterschiedlichen Ausgangspunktes wenigstens knapp präzisiert werden.

[99] S. Schmitt 2004b.

6. Was ist eine Handlung nach Aristoteles?

Unter Handlung versteht Aristoteles nicht jede konkrete Geschehens-, Ereignis- oder Begebenheitsfolge, an der Menschen mitwirken (also auch kein ‚*plot*' oder kein ‚*storyline*'), sondern nur dieses aktive Mitwirken selbst, und nur, wenn es frei und mit Überlegung zustande kommt. Tiere und Kinder handeln in seinem Sinn daher grundsätzlich nicht. Erst ein Charakter mit Erfahrung und einer gewissen Reife handelt.

Die Entstehungsbedingungen einer Handlung entfaltet Aristoteles knapp und zusammenfassend in einer Abhandlung *Über die Bewegung der Lebewesen*:[100]

Es könnte kein Handeln geben, wenn der Körper nicht zuvor in einen Aktivierungszustand gebracht wäre, z. B. indem jemandem das Herz heftig schlägt (in heutiger Terminologie etwa: bei dem Adrenalin ausgeschüttet, eine bestimmte Neuronenkonfiguration gebildet wird und dergleichen). Dieser Aktivierungszustand aber, der auf eine zu beginnende, d. h. in der Zukunft liegende, Tat drängt, wäre nicht möglich bei einem Wesen, das ganz an die Gegenwart gebunden ist. Also setzt diese Aktivierung (zumindest) eine Vorstellung (ein ‚Zeitbewusstsein') voraus, die das in der Gegenwart Vorliegende in die Zukunft verlängert. Das Bild von etwas Zukünftigem aber würde keinen Handlungswillen erzeugen, wenn dieses Bild nicht mit Lust oder Unlust verbunden wäre. Lust und Unlust wiederum könnten nicht Bedingung einer Handlung, d. h. einer auf etwas Einzelnes gerichteten Aktivität, sein, wenn sie nicht eine je bestimmte Lust oder Unlust wären, die Lust an diesem Wein, die Angst vor der Nacht usw. Lust und Unlust setzen also eine Erkenntnis voraus, ja sie sind im Sinn des Unterscheidungskonzepts des Aristoteles Ausdruck einer je bestimmten Erkenntnis: des Schmeckens des Weins, der Meinung, zu Unrecht erniedrigt worden zu sein, usw.

Da Erkennen für Aristoteles nicht nur die Verarbeitung gegebener Eindrücke ist, gibt es für ihn nicht den direkten Gegensatz von Anschauung und Verstand oder Gefühl und Verstand, sondern es gibt zuerst verschiedene Formen des Erkennens selbst mit den zu ihnen gehörenden verschiedenen Lust- bzw. Unlusterfahrungen. Über die Vermittlung dieser gegenwärtigen Erfahrungen in die Zukunft durch die Vorstellung entstehen so auch verschiedene Weisen des Willens, nicht etwa der eine, dem Denken entgegengesetzte ‚reine' Wille.

[100] S. *Über die Bewegung der Lebewesen* 701a–702a; s. dazu Cessi 1987, S. 142–162.

a) Handeln auf Grund eines von der Wahrnehmung ausgehenden Begehrens oder Meidens (epithymía)[101]

Die Wahrnehmung hat für Aristoteles, da sie bereits etwas Aktives ist, eine mit ihrer Aktivität verbundene Lust oder Unlust. Wird dieses Gefühl der Lust oder Unlust durch die Vorstellung in die Zukunft projiziert, entsteht ein Begehren nach dieser Lust oder ein Streben, diese Unlust zu meiden. Wer die Geruchs- und Geschmacksnuancen eines Weins unterscheidet und dadurch (erst) genießt, entwickelt – sofern er sich die Fortsetzung oder Wiederholung dieser Lust vorstellt – einen ‚Willen' nach diesem Wein. Aristoteles nennt diese Willensform mit Platon ‚Begehren' (*epithymía*).

b) Handeln auf Grund eines von einem Meinen ausgehenden Sich-Ereiferns für das Werk *eines Menschen* (thymós)

Den sinnlichen Lüsten setzt man meist den Verstand entgegen, der sie kontrollieren oder beherrschen soll. Die Lust am Wein begrenzt oder unterdrückt mit mehr oder weniger Erfolg das Wissen um den möglichen Gesundheitsschaden.

Bei dieser Entgegensetzung wird nicht nur nicht bedacht, dass auch der Verstand, wenn man ihn nicht auf das bloße Vorstellen reduziert, seine ihm eigene Lust und deshalb auch seinen ihm eigenen Willen hat, man rechnet dabei auch nicht mehr mit einer Konkurrenz für das sinnliche Begehren, die keineswegs aus dem Verstand kommt. Obwohl es für diese Willensform reiche Erfahrung gibt, haben die modernen westlichen Sprachen nicht einmal mehr eine Bezeichnung für sie. Platon und Aristoteles setzen nämlich zwischen Verstand und Sinnlichkeit, genauer: zwischen ein verständiges und ein sinnliches Wollen, noch eine dritte Willensform, die im Griechischen *thymós* heißt. Gemeint ist eine Form des Sich-Ereiferns für etwas. Der ehrgeizige Sportler, Wissenschaftler oder Künstler etwa, der seine Gesundheit zugrunde richtet, nur um berühmt zu werden, unterdrückt sein sinnliches Begehren auf unvernünftige Weise, nicht aus Vernunft. So handelt auch, wer sich verletzt fühlt und deshalb keiner sinnlichen Freude mehr zugänglich ist oder wer um des schönen Aussehens willen übermäßig fastet. Die deutlichste Gestalt dieses Sich-Ereiferns aber findet man bei (pseudo-)religiösem Fanatismus, beim Fremdenhass, bei Massenhysterien und dergleichen.

In allen diesen Fällen werden starke Formen des Willens oder Strebens entwickelt, die weder sinnlich noch vernünftig sind. Daraus muss man nicht den Schluss ziehen, sie seien alle gänzlich unvernünftig oder gar irrational.

[101] Zu den drei Strebeformen bei Platon s. Schmitt 2003a, S. 294–341; zu Aristoteles s. Cessi 1987, S. 142–162 (mit Quellenbelegen).

Viele dieser Strebeformen haben sogar eine größere Affinität zum Verstand als zur Sinnlichkeit. Etwa wenn jemand nicht zusehen kann, wie ein anderer leidet, und er ihm deshalb eine für den Augenblick nützliche, aufs Ganze gesehen aber schädliche Erleichterung verschafft. Oder wenn jemand einem Unrecht entgegentritt, dabei aber übers Ziel hinausschießt oder die Art des Unrechts nicht genau beachtet, usw. Es sind gerade diese Willensformen, die in der griechischen Tragödie die meisten Handlungsmotive bilden.

Da auch diese Motivationen nicht (völlig) blind sind, muss ihnen eine Erkenntnisform zugrunde liegen. Aristoteles siedelt sie wie Platon im Bereich des Vermutens (*hypólēpsis*) oder Meinens (*dóxa*) an. Wer jemandem aus Mitgefühl unter Verzicht auf eigenes Wohlergehen hilft, obwohl diesem gerade diese Hilfe schadet, handelt zwar nicht aus sinnlichem Begehren, aber auch nicht so, wie jemand, der weiß, was Mitleid verdient und in welcher Weise, zu welchem Zeitpunkt, in welchem Ausmaß usw. Mitleid angemessen ist. Er handelt vielmehr aus einer schnell gebildeten Meinung heraus, dass man Unglücklichen helfen soll. Diesen Fall hält er ohne Einzelprüfung und ohne einsichtiges Wissen um das, was Mitleid wirklich verlangt, für gegeben.

Mit der Erkenntnisweise, von der diese Art der Initiierung einer Handlung ihren ersten Ausgang nimmt, d. h. mit der Meinung, beginnt nach Aristoteles das eigentlich Menschliche am Menschen. Erst wer über die Fähigkeit zum Meinen verfügt, hat auch die Fähigkeit zum Handeln im prägnanten Sinn.

Grund für diese Auszeichnung der Fähigkeit zu meinen ist, dass das Meinen für Aristoteles nicht nur eine undeutliche, ungenaue Form des Wissens ist, sondern einen eigenen, von den Wahrnehmungsinhalten strikt unterschiedenen Inhalt (‚Gegenstand') hat: Die Meinung ist es, in der man einen ersten, noch unklaren Begriff vom *Werk* von etwas gewinnt.

Folgt man der Wahrnehmungsanalyse des Aristoteles, die der Wahrnehmung nur genau die Leistung zuweist, die sie als eigentümliche Fähigkeit erbringen kann, dann ist leicht deutlich, dass man mit dem Sehvermögen keine Gegenstände sehen und überhaupt mit der Wahrnehmung nur Wahrnehmbares erfassen kann. Das Auge sieht Farben und Formen, das Ohr hört Töne oder Geräusche, ob ein sichtbares farbiges Gebilde ein Auge, ein Gehirngewebe oder der Fruchtknoten einer Pflanze ist, sieht man nicht. Um wenigstens eine Vermutung zu gewinnen, was dieses Gebilde ist, muss man nach Aristoteles zu begreifen versuchen, was dieses Gebilde kann und leistet.[102] Sieht man an einem Lebewesen ein bestimmtes Gebilde, von dem man nicht weiß, was es ist, prüft man, um eine erste Meinung über dieses Gebilde zu bekommen, ob es damit Bestimmtes kann. Reagiert es z. B. auf hell und dunkel, auf rot und grün, dann erschließt man, dass dieses Gebilde ein Sehorgan ist.

[102] S. o. S. 79.

Beim Meinen richtet man sich also nicht nach wahrnehmbaren Eigenschaften – auch ein Organ, das gar nicht so aussieht, wie die meisten tierischen oder menschlichen Augen, ist ein Auge, wenn es Farbe und Form unterscheiden kann –, sondern nach den Vermögen von etwas und deren Verwirklichung. Analoges gilt auch für scheinbar statische Gegenstände. Auch ein Haus erkennt man an seinem ‚*Werk*', etwa dass es (aus einer solchen Anordnung bestimmter Materialien gebaut ist, dass es) Schutz gegen Witterung bieten kann. Auf Grund einer solchen Meinung über das ‚*Werk*' nennen wir ohne Zögern auch ein Iglu ein Haus, selbst dann, wenn wir zuvor Häuser mit diesem Aussehen nie gesehen haben.

Auch bei Handlungen gibt es diesen Unterschied zwischen dem Aussehen und dem ‚*Werk*'. Es kann dieselbe sichtbare Erscheinung eines Tuns zu ganz verschiedenen ‚*Werken*' gehören, es können aber auch ganz verschieden erscheinende Handlungen ein und demselben ‚*Werk*' dienen.

Wer etwa zwei Gestalten in enger Verbindung miteinander sieht, kann nur vom Begreifen des ‚*Werks*' her unterscheiden, ob er zwei Liebende sieht, die einander wieder gefunden haben oder die voneinander Abschied nehmen. Eine Meinung über das ‚*Werk*' gibt also erst der bloßen Vorstellung einer Erscheinung Bedeutung, und sie ist es auch, die den Zusammenhang der Teile miteinander und mit dem Ganzen erfasst, etwa wie das Nahe-Beieinander-Stehen, das Umschlingen mit den Armen usw. Zeichen des Abschiednehmens ist. Ebenso kann erst der, der dieses ‚*Werk*' erfasst, das, was er sieht, mit dem angemessenen Gefühl begleiten, etwa dem des Mitleids mit denen, die zur Trennung gezwungen werden.

Die Art der Gefühle, die beim Begreifen des ‚*Werks*', das jemand vollziehen möchte, entstehen, sind also andere Gefühle als diejenigen, die eine Sinneserkenntnis begleiten. Sie beziehen sich auf die mögliche Erfüllung oder Behinderung dieses ‚*Werks*'. So kann ein Gefühl des Mitleids in uns geweckt werden auch ohne irgendwelche sichtbaren Zeichen des Schmerzes oder Unglücks bei jemandem, etwa wenn eine geleistete Arbeit nicht die gebührende Anerkennung findet.

Es zeugt von keinem schlechten Erfahrungsurteil, wenn Dichter und Philosophen seit Homer diese Gefühle mit Bezeichnungen für ein Sich-Ereifern zu beschreiben versuchen. Es sind die Gefühle, die der tapfere Kämpfer bei der Abwehr einer Bedrohung empfindet, die ihn bewegen (können), seine sinnlichen Lust- oder Unlustgefühle zu unterdrücken oder gar nicht mehr zu bemerken; oder es sind die Gefühle, die man beim Begreifen eines Unrechts empfindet, also Gefühle der Empörung, des Zorns, oder die Gefühle des Mitleids beim Begreifen eines unverdienten Unglücks, die dazu führen, dass man (sinnlich unlustvolle) Mühen auf sich nimmt, um helfend das Unglück zu lindern, usw.

Sinnliche Gefühle oder sinnliche Begierden werden also keineswegs nur vom Verstand zurückgedrängt oder beherrscht, es sind auch Gefühle der Empörung, des Zorns, des Mitleids, der Scham, der Furcht, der Tapferkeit und der von ihnen ausgehende Eifer für oder gegen etwas, die denselben (und keineswegs immer positiven) Effekt erreichen.

Natürlich gibt es auch unter sinnlichen Gefühlen oder Begierden einen Kampf gegeneinander, etwa wenn jemand bequem ruht und zugleich ein Verlangen nach einem Glas Wein hat. Hier gibt es beides: Das Verlangen nach Wein wie die Lust am bequemen Liegenbleiben können den Sieg davon tragen. Es siegt aber immer, wie Aristoteles wohl zu Recht feststellt, die größere (und aktive, weil gerade in ihrer angenehmen Seite präsente) Lust.

Zwischen den Gefühlen und Bestrebungen des Sich-Ereiferns und den sinnlichen Lüsten und Begierden aber liegt eine grundsätzliche Kluft. Das Sich-Ereifern steht in einem Verhältnis zum Begehren überhaupt, es hat nicht teil am Streit der Begierden untereinander.

Im Gegenteil: Der *thymós* schafft eher Ordnung innerhalb der Sinnlichkeit und macht sich deren verschiedene Bestrebungen dienstbar. Der vom Mitleid Ergriffene denkt, wenn dieses Gefühl gerade in ihm stark und lebendig ist, nicht an sinnliche Bedürfnisse oder Bequemlichkeiten, sondern wendet sich ganz dem Unglücklichen zu. Der heftig Empörte ist keiner Freude der Sinnlichkeit mehr zugänglich, sondern setzt alle seine sinnlichen Kräfte für das erstrebte Ziel der Rache oder der Wiederherstellung seiner Ehre ein, usw.

c) Zum Übergang vom Meinen zum Begreifen bei der Darstellung einer Handlung

Das Meinen (*dóxa*) hat im Sinn der erkenntnistheoretischen Analyse des Aristoteles eine Mittelstellung zwischen Wahrnehmung und rationalem Begriff, d.h. zwischen dem Erfassen der sinnlichen Erscheinungsformen und dem ‚*Werk*' von etwas.[103] Denn seine besondere Fähigkeit besteht darin, an der sinnlichen Erscheinungsform selbst die Funktion, der sie dient, zu erfassen. Der Fokus der (unterscheidenden) Aufmerksamkeit kann daher eher auf der Beachtung der Erscheinungsformen liegen (und den Eindruck erwecken, diese zeigten die Funktion unmittelbar) oder eher auf der Beachtung des ‚*Werks*' selbst. So kann man etwa einen Zornigen beschreiben (und meinen, man erkenne seinen Zorn daran), indem man darstellt, wie er in Erscheinung tritt: Er ist glutrot im Gesicht, schreit, gestikuliert wild, die Haare stehen ihm zu Berge, er stampft mit den Füßen und dergleichen mehr. Diese Art der Darstellung gleicht nach Aristoteles der bloßen Wiedergabe der äu-

[103] S. Schmitt 2003a, S. 324–341.

ßeren Wirklichkeit, die er erkenntnistheoretisch für konfus, zugleich aber auch für unpoetisch hält. Denn es kann sein, dass jemand mit diesen Verhaltensweisen in Erscheinung tritt, obwohl er nicht zürnt (z.B. ein Redner, der seine Zuhörer lediglich überzeugen will); es kann auch sein, dass jemand vor Zorn glüht, wie etwa Medea, aber diese Wut nicht zeigt, um ihre Rachemöglichkeiten nicht zu gefährden.

Diese Art der Darstellung zeigt aber vor allem nicht das, woran man begreift, dass diese äußeren Zeichen Zeichen des Zorns oder gar Zeichen eines ganz bestimmten Zorns eines ganz bestimmten Menschen sind. Denn um dies zu verstehen, muss man, so formuliert das Aristoteles in seiner Psychologie, nicht die Materie, sondern den ‚formalen Akt', das *eídos* und die *enérgeia* des Zorns zeigen, d.h., man muss z.B. zeigen, dass jemand alles das, was er tut, tut, weil er über ein ihn erniedrigendes, ungerechtes Verhalten empört ist.[104] In dieser Weise stellt Euripides die zürnende Medea dar. Er malt kein anschaulich deutliches Bild der Äußerungsformen ihres Zorns, statt dessen lässt er Medea aufzählen, was sie alles für Jason getan hat, welche heiligen Versprechen er ihr gegeben, wie treulos er sie jetzt verlassen hat, wie sie jetzt ohne Heimat, ohne irgendeine Zuflucht in größtes Unglück gestoßen ist usw., und macht deutlich, wie sie sich deshalb entscheidet, Rache zu nehmen für das ihr widerfahrene Übel.

Von dieser Medea weiß man, ohne dass ihre äußeren Verhaltensformen in genauer Anschaulichkeit gezeigt sind, ja ohne dass ihr Gefühl überhaupt benannt ist, dass sie in Zorn ist, und vor allem, warum und auf welche Weise gerade sie über diesen Jason erzürnt ist.[105]

Die Möglichkeit einer solchen Darstellung setzt im Sinn der Aristotelischen Psychologie voraus, dass das, was Medea sagt und tut, als Ausdruck ihres Charakters erkannt ist. Charakter hat jemand, wie Aristoteles in der *Poetik* (Kap. 15, 1454a16–19) ausführt, wenn er Bestimmtes vorzieht oder meidet, wenn er also nicht von jeder Lust oder Unlust, die er erfährt, zu etwas immer Neuem und Anderem gedrängt wird, sondern wenn er von sich aus Neigungen und Abneigungen hat, auf Grund derer er das eine vorzieht, das andere meidet. Dieses ‚Von sich aus' ist also nur möglich, wenn jemand seine Fähigkeiten und Vermögen bereits in gewisser Weise ausgebildet hat. Er muss in diesem Sinn selbst etwas von seinem ‚*Werk*' verstehen, bevor es überhaupt eine Art Selbständigkeit bei ihm geben kann. Eine Medea reagiert nicht einfach auf das jeweils Gegenwärtige. Sie weiß, was sie will, d.h., was ihr das zu ihr passende Gute zu sein scheint, und sie verfolgt dieses (für sie) Gute konsequent in allem, was sie sagt und tut.

[104] S. *Über die Seele* 403a25–b2.
[105] S. Schmitt 2004a, S. 76–81.

Die Fähigkeit, die Wahrnehmungen auf eine Meinung zu stützen und von ihr her zu beurteilen, setzt die Fähigkeit voraus, sich von der gegebenen, aktualen Ganzheit einer Erscheinung zu lösen. Nicht die gesamte äußere Erscheinung Medeas zeigt ihren Zorn. Wer sich an ihr orientiert, findet gleichsam zuviel und zuwenig über ihren Gefühlszustand vor. Zuviel, weil vieles an Medeas Erscheinung, auch wenn sie gerade deutlich Zorn zeigt, nicht zu ihrem Zorn gehört; zuwenig, weil der Zorn überhaupt und gerade Medeas Zorn im Besonderen ganz verschiedene Erscheinungsformen hat. Sie überschüttet Jason mit einer bitterbösen Schmährede, aber sie umgarnt ihn auch mit schmeichlerischen Versöhnungsgesten. Dass beide Verhaltensweisen Äußerungen ihres Zorns sind, ist dem Leser oder Zuschauer völlig deutlich, weil ihm durch Euripides die Handlungsgründe Medeas bekannt sind. Dies zeigt, dass dieses Sich-Lösen von der sinnlichen Ganzheit der Erscheinung keine ‚epistemische Reduktion' auf einige abstrakte Merkmale des Zorns im allgemeinen zur Folge hat, sondern ganz im Gegenteil den Blick über die Fixierung auf das jeweils Einzelne hinaus auf die komplexen inneren Gründe und Motive richtet, aus denen heraus Medea in immer wieder anderer Weise die Ziele ihres Handelns verfolgt. Diese Motive bilden ein inneres Arsenal von (Handlungs-)Möglichkeiten, aus denen Medea schöpft und die sie in einzelnen Handlungen verwirklicht. In diesem Sinn sind diese Möglichkeiten etwas Allgemeines, allgemeine Verhaltenstendenzen, die jemand in sich ausgebildet hat und die Ursache dafür sind, dass er nicht beliebig immer wieder anders, sondern auf eine für ihn charakteristische Weise handelt.

d) Handelnkönnen aus begreifender Einsicht als Voraussetzung dichterischer Erkenntnis

Im zentralen 9. Kapitel der *Poetik* beschreibt Aristoteles die Aufgabe der Dichtung als Darstellung eines Allgemeinen und Möglichen und präzisiert dieses Allgemeine und Mögliche als den Charakter eines Menschen, wie er sich mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit in einzelnen Taten und Worten äußere (1451a36–b10).

Die Aufgabe, die er damit dem Dichter stellt, führt über den Bereich des Meinens, das auf das konkrete Einzelwerk von etwas bezogen ist, hinaus. Der Dichter, der von vielen Menschen verstehen und darstellen können soll, weshalb sie gerade so und nicht anders handeln, muss etwas von den Bedingungen des Handelns im Allgemeinen verstehen, d. h. von den unterschiedlichen Vermögen, die den Menschen zu unterschiedlichen Leistungen befähigen, von den Wegen und Verfahren, in denen diese Vermögen entwickelt und ausgebildet werden, von dem, was diese Entwicklung fördert und gefährdet, usw.

Diese Erkenntnisform ist nicht die des Philosophen, der diese Vermögen rein für sich untersucht, um zu ermitteln, warum sie genau das können, was sie können (z. B. als unterschiedliche Ausfaltungen des menschlichen Unterscheidungsvermögens). Der Dichter richtet im Sinn der Aristotelischen Beschreibung das Augenmerk auf die Verwirklichungsmöglichkeiten bereits ausgebildeter Vermögen: Wie führt diese charakterliche Tendenz dazu, dass jemand das eine vorzieht, das andere meidet und deshalb in dieser und nicht in anderer Weise handelt?

Dieses Wissen ist identisch – und es muss, wenn es richtig sein soll, identisch sein – mit dem Erfahrungsschatz eines gereiften, ausgebildeten Charakters, der auf Grund einer durch die Erfahrung geweiteten Perspektive einen Blick für die inneren Tendenzen hat, die für das Gelingen oder Scheitern einer Handlung verantwortlich sind.

Für diese Art des Erkennens hat schon Homer die Bezeichnung *nóos* (geprüfte, intelligente Einsicht). Dieser *nóos* (später: *nous*, lateinisch: *intellectus*) ist dadurch charakterisiert, dass er seinen Besitzer befähigt, den Kopf zu drehen und nach vorne und nach hinten zu schauen, ohne auf den Augenblick fixiert zu sein. Auch für Homer ist der *nóos* kein rein ‚intellektuelles' Vermögen: Ein besonders oft mit ihm verbundenes Gefühl ist die Freude. Außerdem plant der *nóos* und hat auch einen eigenen Willen. Als nach einem berechtigten Ärger über einen jungen Mitkämpfer Menelaos die vielen positiven Züge, die dieser junge Mann schon gezeigt hatte, mit in Betracht zieht, da „*erwärmt sich sein* thymós" (seine eifernde Empörung). Menelaos wird frei für ein unter allen Aspekten richtiges Urteil und zugleich frei von seiner Gefühlsverhärtung, er fühlt sich wieder wohl und versöhnungsbereit und will diese Versöhnung deshalb auch sofort. Allein ein Streben, das von einer solchen intellektiven Einsicht ausgeht, bezeichnet Aristoteles als (vernünftigen) Willen (*boúlēsis*).[106]

e) Wahrnehmen, Meinen, Begreifen und der Konflikt der von ihnen ausgehenden Handlungsimpulse

Der Weg vom Erkennen zum Handeln verläuft für Aristoteles nicht auf die Weise, dass zu einer Erkenntnis des Verstandes ein von ihr unabhängiges Gefühl dazutritt, das manchmal mit dem Verstand übereinstimmt, oft auch ihm widerstreitet. Dieser Weg setzt sich auch nicht dadurch fort, dass dieses Gefühl mit einer (zielgerichteten) Motivation verbunden ist oder durch einen eigenständigen ‚Willen' in die Tat umgesetzt wird: Aristoteles beachtet wie auch viele gegenwärtige Psychologen die Komplexität von Emotionen

[106] S. *Ilias* XXIII, V. 597–611; s. dazu Schmitt 1990, S. 206–211; s. dort S. 174–228 zum Zusammenwirken der verschiedenen Willensformen in der Homerischen Darstellung.

und Motivationen, aber er setzt die kognitiven, emotionalen und volitionalen Momente nicht wie eigenständige Akteure nur in ein Verhältnis zueinander. Auch er unterscheidet die Momente der Kognition, der Gefühle der Lust oder Unlust und der Motivation oder des Willens zwar voneinander, er beachtet aber, dass diese Momente am Ende in einen zwar differenzierten, aber einheitlichen Akt zusammenlaufen.

‚Der' Wille ist für Aristoteles ebenso wie für viele neuere Psychologen oder Neurophysiologen ein Unbegriff. Er ist ein Unbegriff aber nicht deshalb, weil der Mensch gar keine Fähigkeit zu selbständiger Entscheidung hat, sondern weil für eine freie Entscheidung kein eigenständiger Akteur ‚Wille' verantwortlich sein kann. Ein ‚reiner' Wille (ein eigenes ‚System' oder ‚Teilsystem' ‚Wille') wäre nicht nur ein gänzlich blindes Vermögen ohne jeden Inhalt und jede Richtung, es kann auch in seinem Sinn einen Willen ohne vorhergehende Gründe (‚*antecedents*') nicht geben. Diese Gründe können aber nur dann Bestimmungsgründe eines Willens sein, wenn sie in ihn eingegangen sind, d.h., wenn sie sich das erkennende und fühlende Subjekt zu eigen gemacht hat. Genau diesen Prozess analysiert Aristoteles: Wie kommt (nicht ‚der Wille', sondern) ein Mensch dazu, etwas zu wollen (und diesem Wollen gemäß zu handeln)?

Die Antwort, deren Begründung ich knapp darzustellen versucht habe, liegt darin, dass ein Wille seinen Inhalt und seine Richtung von einer Erkenntnis und der mit ihr verbundenen Lusterfahrung her hat, die durch die Vorstellung zu einem konkreten Zukunftsbild gemacht sind.

Die Verschiedenheit eines Strebens oder Willens hängt daher von der Verschiedenheit seiner Bestimmungsgründe ab, die immer wieder andere sein können, unter denen es aber auch grundsätzliche Unterschiede gibt: Geht das Streben von einer Wahrnehmung aus, mündet es in Formen des Begehrens, geht es von einer Meinung über das ‚*Werk*' von etwas aus, mündet es in einem Eifer für den Erhalt oder die Verteidigung dieses ‚*Werks*', geht es von einer intellektiven Einsicht aus, mündet es in einem (vernünftigen) Willen, dessen Ziel das rundum Gute für etwas ist.

Die Konflikte, die die neuere Psychologie zwischen Verstand und Gefühl, Kognition und Emotion, oder auch zwischen Verstand und Wille oder zwischen Verstand, Gefühl und Wille zu beobachten meint, müssen nach Aristoteles also als Konflikte zwischen unterschiedlichen Strebe- oder Willens*formen*[107] verstanden werden. Nur so können sie überhaupt in Kon-

[107] Wenn man den Begriff des Willens für Aristoteles benutzt, muss man immer beachten, dass es den Willen als eigenständigen, vom Denken unabhängigen Akteur im Sinn seiner Lehre nicht geben kann. Das stellt zu Recht z.B. Christoph Horn 2002 wieder neu heraus, s. auch Kahn 1988; Dihle 1985; nicht richtig ist an derartigen Feststellungen aber die These, Aristoteles habe ‚noch' keinen Begriff von Willen gehabt. Aristoteles analysiert lediglich das, wofür wir einen eigenen Akteur verantwortlich machen, als ein gemeinsames Zusam-

flikt miteinander kommen. Ein wirklich reines Verstandesurteil, etwa über den Satz des Pythagoras, ohne Relevanz für ein erstrebtes Gut, steht in überhaupt keinem möglichen Widerstreit zu Gefühl oder Wille. Auch Gefühle, die immer an die Gegenwart desjenigen Augenblicks gebunden sind, in dem sie empfunden werden, liegen von sich her nicht in Widerstreit miteinander. In einen möglichen Widerstreit geraten sie erst, wenn sie über die Zeitvorstellung zu einem Streben geworden sind. Dann aber sind sie es, die nach Aristoteles den Ausschlag geben, welches Streben sich durchsetzt. Es wird immer dasjenige Streben sein, das mit der im Augenblick präsenten und (im Augenblick zugleich) größeren Lust verbunden ist:

Die Lust an gutem Essen und das Begehren danach wird verschwinden, wenn jemand gerade heftige Empörung über ein Unrecht (das sein ,*Werk*' beeinträchtigt) empfindet, aber er wird den mit sinnlicher Lust geschmeckten Wein trinken, wenn die Angst um die Gesundheit (das ,*Werk*' des Organismus) nicht mit der konkreten Unlust einer wie präsent empfundenen Bedrohung verbunden ist, usw.

Analoges gilt auch für die Unterkomponenten des Strebens, etwa für das Verhältnis von Kognition und Emotion. Wer weiß, dass Spinnen oder Mäuse ungefährlich sind, aber dieses Wissen nicht mit der konkreten Empfindung der sinnlichen Wahrnehmung verbinden kann, bei dem wird, sobald er die Spinne oder Maus wahrnimmt, ,das Gefühl' über ,den Verstand' siegen. Wer dagegen nicht nur allgemein weiß, dass eine bestimmte Musik kitschig ist, sondern dies auch beim Hören erkennt, wird nicht in einen Konflikt von Wissen und Gefühl geraten, sondern sein Wissen auch mit dem diesem gemäßen Gefühl begleiten.[108]

menwirken mehrerer seelischer Akte (Wahrnehmen, Meinen, Begreifen, Vorstellen, Fühlen) in einem einzigen ,konkreten' Akt (s. v.a. *Nikomachische Ethik* III,4–7). Es gibt allerdings keinen vernünftigen Grund, weshalb man diesen Akt nicht einen Willensakt nennen sollte. Dieser Wille ist ein einheitlicher psychischer Akt, auch wenn er mehrere Komponenten in sich enthält. Begrifflich unterscheidet Aristoteles zwischen Begierden, Sich-Ereifern und vernünftigem Wollen und behält den eigentlichen Begriff des Wollens (*boúlēsis*) dem vernünftigen Wollen vor. Auch die anderen beiden Strebeformen sind aber Willensakte im modernen Sinn des Wortes (s. *Nikomachische Ethik* I,3; zur analogen Unterscheidung bei Platon und ihrer Begründung s. Schmitt 2003a, S. 298–306).

[108] S. ausführlich u. S. 458ff., die heutigen Diskussionen um den Konflikt von Wissen und Wollen unterscheiden sich von der Aristotelischen Position v. a. dadurch, dass sie die Konkretheit des Willens in seiner komplexen Innenstruktur nicht in Anschlag bringen und deshalb das Zusammenwirken und den möglichen Konflikt verschiedener Willensformen zu allgemein als einen Konflikt von Denken und Wollen auslegen. S. zur neueren Diskussion v. a. Hare 1963; Davidson 1982; Spitzley 1992, 2005.

f) Charakterliche Reife als Bedingung des Handelns

Die komplexen psychischen Aktivitäten, die nach Aristoteles zusammenwirken müssen, wenn eine Handlung zustande kommen soll, machen es unmöglich, Handeln einfach als einen Akt der Umsetzung innerer Motive in die Tat zu verstehen. Die verschiedenen Prämissen, aus denen ein Handeln ‚folgt', müssen, wie er sagt, „*zusammenwachsen*", und das brauche Zeit und Erfahrung.[109]

Da Aristoteles von ‚Handeln' nur spricht, wenn es selbständig ist, kann Handeln auch nicht als bloßes Produkt von Zeit und Erfahrung begriffen werden. Ohne ein gewisses Wissen des Handelnden um das, was für ihn selbst, für seine Selbstverwirklichung gut ist, kann von Selbständigkeit keine Rede sein.

Deshalb ist das, was man aus sinnlichen Bedürfnissen und Begierden heraus tut, noch kein Handeln. Zwar hat die Wahrnehmung für Aristoteles eine aktive Komponente und wäre ohne sie überhaupt nicht Wahrnehmung, aber die Aktivität der Wahrnehmung richtet sich immer auf etwas im Augenblick Präsentes. Das bedeutet zum ersten, dass sie von dieser Präsenz abhängig ist; sie kann niemals aus sich selbst tätig sein, wie es z. B. bereits die Vorstellung kann. Außerdem bedeutet es, dass das Allgemeine, das die Wahrnehmung erfasst – ein Gelb, ein ‚a', etwas ‚Bitteres' usw. –, immer nur in der Form unterschieden werden kann, wie es von einem Medium wiedergegeben wird. Das ‚a', das man hören kann, ist das ‚a' dieser Cellosaite aus diesem Material, in dieser Formung, mit diesen Eigenschaften usw.

Deshalb ist die Wahrnehmung unbelehrbar. Das Auge sieht die Sonne immer klein, auch wenn man noch so genau weiß, dass diese Kleinheit nur das Produkt der weiten Entfernung ist. Diese Beschränktheit der Wahrnehmung ist unmittelbar moralisch relevant, denn sie ist auch für die in der Wahrnehmung erfahrene Lust oder Unlust charakteristisch. Der im Augenblick gefühlte Schmerz hat kein Gefühl für die Lust der Gesundheit, der er dient, genauso wie die im Augenblick gefühlte Lust – etwa am Geschmack des Weins – die Unlust nicht mitfühlt, die die kranke Leber bereiten wird.

Die Begierde, die die Wahrnehmungslust bzw. Unlust in die Zukunft verlängern will, führt deshalb zu keinem Handeln, weil sie eine elementare Voraussetzung nicht erfüllt: Sie ist blind für das Zusammenwirken der verschiedenen Aktivitäten mit ihren Lüsten und Unlüsten eines Menschen, aristotelisch gesprochen: Sie hat keine Kenntnis vom ‚*Werk*' eines Menschen und kein Gefühl für das mit der Selbstverwirklichung der eigenen Vermögen verbundene Angenehme oder Unangenehme.

Bevor jemand also keine Meinung oder Wissen von dem hat, was er kann und will, ist er überhaupt nicht in der Lage, eine Handlung auszuführen, in

[109] S. *Nikomachische Ethik* VII, 3, v. a. 1147a17–31.

der er etwas, was zu ihm passt und ihm gemäß ist, zu verwirklichen sucht. Er muss also etwas von sich selbst verstehen; und das ist für Aristoteles nicht Sache einer Selbstreflexion auf einen inneren Grund, der irgendwie allem, was jemand ist und sein kann, zugrunde liegt, sondern Sache eines Erfahrungswissens von den eigenen Vermögen. Dass aus einem solchen Erfahrungswissen Handlung werden kann, setzt voraus, dass aus Fähigkeiten Fertigkeiten, d.h., dass aus bloßen Vermögen feste Haltungen (*héxeis*) geworden sind. Eine *héxis* haben heißt, über ausgebildete Vermögen so verfügen, dass man sie jederzeit aktualisieren kann. Beispiel ist Aristoteles etwa das Erlernen einer Sprache. Der Mensch hat als Mensch das Vermögen, eine Sprache zu erlernen; hat er sie erlernt, besitzt er sie wie einen Schatz, auf den er jederzeit zurückgreifen kann, d.h., er verfügt über sie nicht nur aus einem abstrakten Begriff von Sprache heraus, sondern weil er ihre vielfältigen Unterschiede kennt und versteht und sie deshalb aus eigenem Können in jeder Sprachsituation anwenden kann.[110]

Die Charaktere, die Homer oder die die griechische Tragödie darstellen, können durchweg als in diesem Sinn gefestigte, geformte Charaktere verstanden werden, die aus einem Erfahrungswissen über ihre *héxeis* – ihre allgemeinen Neigungen und Abneigungen – handeln.

Ödipus tritt bei Sophokles auf die Bühne in dem Wunsch, sich als der aus eigener Geisteskraft zum Retter der Stadt gewordene Führer in kritischer Situation erneut zu bewähren. Er handelt aus diesem Selbstverständnis heraus und mit der von ihm geprägten Zielsetzung. Antigone fühlt sich aus Neigung und Pflicht der Familie verbunden und handelt in einer Situation der Gefährdung der Familie aus dieser Charakterhaltung heraus, usw.[111]

Handeln und die für das Handeln nötige Fähigkeit zu freier, selbständiger Entscheidung sind für Aristoteles also charakterabhängig. Das erforderliche Zusammengewachsensein und Zusammenwirken mehrerer seelischer Vermögen mit ihren unterschiedlichen Verwirklichungsformen stehen dem Menschen nicht einfach quasi als eine von Geburt an mitgegebene Kompetenz zur Verfügung, sondern müssen durch eigenes Erkennen, durch Übung und Belehrung erworben werden. „Der Mensch ist frei geboren und liegt doch überall in Ketten", diese Ausgangsmaxime der Staatskonstruktion Rousseaus müsste bei Aristoteles umformuliert werden: „Der Mensch ist zur Freiheit

[110] Aristoteles hat für diese Unterscheidung zwar nur einen Terminus: *dýnamis*, aber der Sache nach hat er die Verschiedenheit der beiden Möglichkeitsformen ausdrücklich erklärt; die antiken griechischen Kommentatoren sprechen von einer ersten und einer zweiten *dýnamis*. In der lateinischen Auslegungstradition hat man auch verschiedene Termini eingeführt: *possibilitas* für die bloße Möglichkeit zu einer bestimmten Veränderung, *potentia* oder *virtus* für die zum Habitus entwickelte Fähigkeit. S. Bernard 1988, S. 11f., S. 54–64.

[111] S. Schmitt 1988a und 1988b.

geboren, und es ist die heiligste Aufgabe jeder Gesellschaft, den Menschen zur Verwirklichung seiner Freiheit fähig zu machen."

VI. *Mimesis* einer Handlung: konkrete Verwirklichung des allgemeinen Könnens eines Charakters

Die Abhängigkeit eines selbstbestimmten Handelns von einem erworbenen und bereits gebildeten Charakter gibt dem Handeln selbst einen ganz bestimmten ‚Charakter'. Wenn Handeln nicht ein beliebiges Reagieren, sondern das aus gefestigten Haltungen heraus selbst initiierte Tun ist, dann ist Handeln ein Anwendungsvorgang, in dem jemand aus dem Arsenal seiner ihm eigentümlichen Möglichkeiten schöpft und die für einen bestimmten Einzelfall nötigen Möglichkeiten verwirklicht. In dem Sinn, in dem man davon sprechen kann, dass jemand eine Sprache allgemein beherrscht und dieses allgemeine Können im Einzelfall anwendet, kann man auch Handeln als die Verwirklichung eines Allgemeinen verstehen. Dieses Allgemeine meint dann freilich nicht eine abstrakte Vorstellung von sich selbst, sondern den Besitz bestimmter Handlungspotenzen, die man in sich ausgebildet hat und über die man schon vor der jeweils einzelnen Handlung verfügt.

Ein schönes Beispiel für diese Art einer ‚reinen' Handlungsdarstellung, die unmittelbar das Allgemeine, von dem sie geleitet ist, zum Ausdruck bringt, ist etwa Penelopes Verhalten ihrem Mann Odysseus gegenüber, als dieser sich ihr nach der Tötung der Freier bereits zu erkennen gegeben hat und beide nun zusammen die erste Nacht wieder miteinander verbringen wollen. Da gibt sie ihrer Magd den Auftrag, das Bett aus der Kammer herauszutragen und schön herzurichten. Odysseus, der das hört, gerät darüber in heftigen Zorn, denn er hatte mit eigener Hand einen Olivenbaum so zugehauen, dass er als Bettfuß diente. Das Bett konnte man also nur von der Stelle bewegen, wenn sein kunstvolles Werk zerstört war. Als Penelope seinen Zorn bemerkte, „*da lösten sich ihr die Knie und das liebe Herz, denn sie erkannte die Zeichen ..., weinend ging sie gerade auf ihn zu, schlang ihre Arme um seinen Hals, küsste ihm das Haupt und sagte: ‚Zürne mir nicht, Odysseus' ...*" (XXIII, V. 205–210) – und Odysseus freut sich. Penelope bewährt sich auch in dieser Situation, in der jede andere vertrauensselig das Wiedersehen genossen hätte, als die an Gesinnung und Denkart ihrem Mann gleiche und ihm gewachsene Partnerin. So, wie er nicht einfach nach Hause gekommen ist und seine Rechte eingefordert hat, sondern sich erst sorgfältig vergewissert hat, dass er dieses Recht auch mit Erfolg durchsetzen konnte,[112] so verhält sich auch Penelope.

[112] Diese Vorsicht verschafft ihm nicht nur die Anerkennung Athenes. Sie sagt, dass eben diese Vorsicht auch der Grund sei, weshalb sie, die unter den Göttern die gleichen Vorzüge habe

Selbst in dieser Situation verliert sie nicht den Kopf und verschafft sich nach den vielen Täuschungen, von denen sie gleich ihrem Mann berichten wird, eine letzte Gewissheit.

Viele Erzähler hätten das Bedürfnis, diese kongeniale Charaktergleichheit zu kommentieren und ihren Lesern zu erklären. Homer sagt darüber kein Wort und wird von Aristoteles dafür gelobt. Nicht in allgemeinen Reden über die allgemeinen Verhaltensweisen der handelnden Personen zeige sich der Dichter, sondern dadurch, dass er die Handelnden in einer für sie eigentümlichen, charakteristischen Aktivität zeige (Kap. 24, 1460a5–11). Das genau tut Homer und macht eben dadurch vollkommen die charakterliche Besonderheit dieser beiden außergewöhnlichen Menschen deutlich.

Diese Art der Darstellung durch Homer entspricht der zentralen Aussage der *Poetik* über das, was Dichtung ist: Dichtung stellt, so formuliert Aristoteles, dar, wie ein Mensch von bestimmtem Charakter auf Grund eben dieses Charakters mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit ganz Bestimmtes sagt oder tut (1451b8–10). Darin bestehe die Allgemeinheit der Dichtung gegenüber der ganz an den Verlauf der Einzelereignisse gebundenen Geschichtsschreibung.

In den Worten, die ein Dichter einer Person gibt, und in den Taten, die er sie ausführen lässt, sollen sich also unmittelbar allgemeine, habituelle Möglichkeiten eines individuellen Charakters verwirklichen. Die jeweils konkrete Handlung nimmt in diesem Sinn Maß an den inneren Möglichkeiten eines Menschen, sie bringt sie zur Darstellung, indem sie aus diesen Möglichkeiten schöpft und sie verwirklicht.

Die Erfüllung dieser Aufgabe ist poetische *Mimesis*. *Mimesis* ist, wie ein antiker Kommentar sehr gut formuliert, Überführung eines Möglichen in den aktualen Vollzug: „*Wenn man Dinge und Personen zeigt, wie sie ihre (eigentümlichen) Akte ausführen, dann ist das Nachahmung im genauen Sinn*“ (Anonymus, *In Rhet.*, S. 210,20–23).

Eine Handlung ist also dann eine Nachahmung, wenn sie das, was jemand im allgemeinen kann, in einzelnen Reden oder Worten zu aktualer, konkreter Wirklichkeit bringt. Eine Handlung, die in diesem Sinn die Verwirklichung eines Möglichen ist, darzustellen, ist die eigentliche Aufgabe der Dichtung.

Dieser Aristotelische Nachahmungsbegriff weicht daher nicht nur von dem im Hellenismus ausgebildeten und in der Renaissance wieder aufgenommenen Nachahmungsbegriff ab, er bildet einen Gegenpol zu ihm. Nachahmung meint nicht, sich an der Wirklichkeit des Lebens zu orientieren und

wie Odysseus unter den Menschen, ihn immer unterstütze. S. *Odyssee* XIII, V. 291–299, 330–338.

eine Darstellung zu entwerfen, von der man aus Erfahrung weiß, dass sie im wirklichen Leben vorkommen kann. An einem Stich durchs Herz stirbt man, an ein bisschen Zahnweh nicht. Eine Nachahmung muss sich also, so scheint es, an dem orientieren, was eine mögliche Wirklichkeit ist und nicht etwas nur Ausgedachtes, das sich niemals realisieren lässt. Bei Aristoteles bezeichnet Nachahmung ganz im Gegenteil den Akt der Verwirklichung eines Möglichen. Das Maß, an dem sich diese Verwirklichung orientiert, sind die Handlungspotenzen eines Menschen (und insgesamt: des Menschen). Was in diesem Sinn möglich ist, das verwirklicht die Dichtung, ob es im wirklichen Leben möglich ist oder nicht. Auch wenn es unwahrscheinlich ist, dass Menschen wie der Odysseus und die Penelope Homers oder die Lysistrate des Aristophanes im gewöhnlichen Leben vorkommen – wenn sie vorkommen würden, müssten sie genauso handeln, wie sie bei Homer oder Aristophanes dargestellt sind.

Natürlich ist alles, was im wirklichen Leben vorkommt, auch möglich gewesen, wie Aristoteles selbst sagt (1451b16–19), aber im wirklichen Leben fließen viele Möglichkeiten, zu denen gerade nach Aristoteles auch der Zufall[113] gehört, zusammen. Das Mögliche, an dem sich die Dichtung orientiert, ist dagegen das Potential eines bestimmten, geformten Charakters. Indem sie zu diesem Potential eine dazugehörende Wirklichkeit erschafft oder durch aufmerksame Auswahl aus dem ,wirklichen' Leben aussondert und aufnimmt, ist die Dichtung nicht nur die rückwärtsgewandte Darstellung von schon Vorhandenem. Sie ist vielmehr gerade dadurch schöpferisch und macht auf Ungewohntes und Ungesehenes aufmerksam oder bringt es überhaupt erst zur Verwirklichung.

VII. ,*Mythos*': *Mimesis* einer vollständig ausgeführten Handlung als Inbegriff des Dichterischen

1. Disposition und Stil einer Dichtung sind unmittelbares Produkt des *Mythos*, nicht eines Zusammenwirkens von Inhalt und Form

Sofern Handeln das Verfolgen eines subjektiven Guten ist, kann es nicht bereits in einer Geste oder einem Satz vollendet sein, sondern erst in genau den Schritten, die nötig sind, damit von der Entscheidung für das erstrebte Ziel bis zu seinem Erreichen alles gesagt und getan ist, was für diesen Weg gebraucht wird. Handlung im eigentlichen Sinn ist deshalb für Aristoteles

[113] S. Aristoteles, Physik II, Kap. 4–6; s. u. S. 401ff.

sýstasis tōn pragmátōn, eine ‚systemisch'-einheitliche Ordnung der Handlungsschritte auf die Einheit einer im Erreichen oder Verfehlen des erstrebten Guts abgeschlossenen Handlungsganzheit. Eine solche Handlungskomposition nennt Aristoteles *Mythos* (1450a4f.).

Mythos bezeichnet in der *Poetik* also nicht eine überlieferte, sagenhafte Geschichte, sondern den funktionalen Zusammenhang mehrerer Handlungsschritte zu einer Einheit.

Mit dieser Bestimmung wendet sich Aristoteles gegen die vor allem von den Sophisten vertretene Auffassung, das Besondere der Dichtung komme aus ihrer Form, und ganz besonders aus der durch die Form erzeugten emotionalen Wirkung.[114]

Diesem formalistischen Verständnis von Dichtung setzt er entgegen, dass die Form der Dichtung aus dem Inhalt selbst kommen muss und dass dieser Inhalt der *Mythos* als *Mimesis* einer Handlungseinheit ist. In der Tat bietet ein *Mythos*, wenn er genau und nur *Mimesis* der in einem individuellen Charakter motivierten Handlungsmöglichkeiten in einer konkreten Handlungsfolge ist, den Vorzug, dass durch ihn sowohl die Disposition wie der Stil einer Darstellung Form bekommen, und zwar nicht die bei jedem Inhalt gleiche Form, die aus der Verwendung von Metrum oder Reim oder anderer formaler Regeln entsteht, sondern eine bei jedem Dichtwerk eigentümliche, individuelle Form.

So ist die außergewöhnliche Handlungsstruktur der *Ilias* davon bestimmt, dass Achill darüber empört ist, dass er daran gehindert wird, sein Ziel, der gemeinsamen Sache zum Erfolg zu verhelfen, zu erreichen, und erst wieder beruhigt ist, als er mit der Tötung Hektors seine Aufgabe für erfüllt hält. Die nicht weniger außergewöhnliche, aber gänzlich andere Handlungsstruktur der *Odyssee* kommt daher, dass Odysseus, *„der sich nach der Heimat und seiner Frau sehnt"* (I, V. 13), dieses Streben zielgerichtet verwirklicht und dabei von einer kongenialen Frau und einem ihm ebenbürtig werdenden Sohn unterstützt wird. Ihre konkrete Füllung erhalten diese groben Strukturen dadurch, dass alle einzelnen Handlungselemente folgerichtig ‚mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit' genau dem entsprechen, was dieser Achill oder dieser Odysseus bei einer Handlung mit dieser Zielsetzung tun würden.

Und natürlich ist nicht nur die Plausibilität der Handlungsfolge von dem je eigentümlichen ‚*Werk*' Achills oder Odysseus' geprägt, sondern nicht we-

[114] Eine solche Position wurde v. a. von dem Sophisten Gorgias vertreten (s. Diels/Kranz, Bd. 2, Nr. 82, B 11, § 9; B 23). Es ist erstaunlich, dass das vom ihm konzipierte Dichtungsverständnis, das die Besonderheit des Poetischen in der emotionalen Wirkung der Form und in der Illusionierung einer erfundenen Wirklichkeit sieht, von vielen *Poetik*-Interpreten zur Erklärung dessen, was Aristoteles gemeint habe, herangezogen wird (s. z. B. Holzhausen 2000, S. 22). Aristoteles vertritt (wie schon Platon) eine klare Gegenposition.

niger der sprachliche Stil der Darstellung. Die Bedeutung der Beachtung des Charakters für eine gelungene stilistische Gestaltung einer Dichtung hat schon Platon betont:

„*Der Stil der Darstellung* (trópos tēs léxeōs) *und die sprachliche Form, folgen die nicht dem Charakter? ... Dem Stil der Darstellung aber folgt das Übrige? ... Die schöne Form der Rede* (eu-logía) *also, das klare Maß* (eu-harmostía), *die Durchgestaltetheit* (eu-schēmosýnē) *und die gelungene Rhythmisierung* (eu-rhythmía), *alles folgt einer charakterlich gut und schön gebildeten Gesinnung* (diánoia, *Denkhaltung*)“ (*Staat* 400d6–e4).

Dass Aristoteles sich mit der Forderung, Charaktere in der Dichtung müssten gut sein (Kap. 15), an Platon anschließt, bedeutet auch bei ihm nicht, dass er das Mittelmaß des braven Bürgers auf der Bühne sehen möchte. ‚Charakter haben‘ meint bei Aristoteles, die Potenzen, die in den eigenen Vermögen liegen, in einen festen Habitus gebracht haben, der einen in der Verfügung über sie selbständig macht. In diesem Sinn ist der Charakter ein Zustand der Optimierung der eigenen Fähigkeiten. Wenn jemand keinen Charakter hat, ist dies im Gegensatz dazu dasselbe, wie einen schlechten Charakter zu haben. Denn keinen Charakter zu haben heißt nicht aus sich heraus handeln können, sondern von beliebigen Einflüssen abhängig zu sein. Ein solcher Mensch ist, wie Aristoteles sagt, nicht einer, sondern viele.[115] Die Darstellung des Tuns und Lassens eines solchen Menschen könnte daher niemals einen verstehbaren Zusammenhang haben, aus dem man begreifen könnte, aus welchen Gründen heraus jemand etwas in einer bestimmten Reihenfolge und in bestimmter Weise tut. Ein ganz und gar schlechter Mensch ist in diesem Sinn ein Mensch, der immer wieder anders ist und bei dem höchstens seine Unberechenbarkeit konstant ist. Ein solcher Mensch hat alle seine Möglichkeiten verkommen lassen. Er ist deshalb in keinem Sinn ‚groß‘, auch kein möglicher großer Verbrecher.[116] „*Das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser.*“ Dieser Maxime Schillers (*Verbrecher aus Infamie*, *Werke und Briefe*, Bd. 7, S. 580) könnte auch Aristoteles zustimmen. Wenn man einen ‚*Verbrecher aus verlorener Ehre*‘ für literaturwürdig hält, dann gerade, weil er nicht einfach in allen seinen inneren Haltungen verkommen ist, sondern weil man verstehen kann, wieso er von eigentlich guten Anlagen und Tendenzen abgekommen ist. Auch ein *Richard III.* ist nicht nur der unberechenbare Bösewicht, sondern gewinnt das Mitgefühl des Zuschauers oder Lesers, weil Shakespeare dessen absichtliche Entschlossenheit, ein Schurke zu sein (I, 1), begreifbar macht aus dem Missverhältnis zwischen der natürlichen Benachteiligung des Königs und seiner überragenden Intelligenz (u. ä.).

[115] S. u. S. 528.

[116] S. u. S. 446ff.

Aus der Bedeutung der bereits in eine gewisse Form gebrachten Handlungspotenzen eines Menschen für die Form der Darstellung des Handelns dieses Menschen ergibt sich die Erklärung für einen scheinbar ungenauen, die Dimensionen des Wirklichen und der Kunst vermischenden Sprachgebrauch bei Aristoteles. Aristoteles unterscheidet oft nicht zwischen den Bedingungen, die eine einheitliche Handlung ausmachen, und den Bedingungen, die eine einheitliche, geformte Darstellung des Handelns ausmachen. Das Vermögen, eine einheitliche Handlung durchzuführen, ist nicht identisch mit dem Vermögen, eine einheitliche Darstellung dieses Handelns geben zu können, sonst wären Achill und Aias ja selbst Dichter. Es ist aber kaum anzunehmen, dass Aristoteles dieser Unterschied unbekannt gewesen wäre. Er betont im Verlauf der *Poetik* immer wieder einmal, dass das, was ein Dichter darstellen kann, ein (mögliches) Moment der Handlung selbst sein muss, z. B. kann er nur deshalb eine komplexe Handlungsdarstellung mit Wenden und Wiedererkennungen wählen, weil diese Wenden und Wiedererkennungen tatsächliche Handlungsmöglichkeiten sind. Die Aufgabe des Dichters ist aber nicht, diese Wenden durchzuführen, sondern sie zu erkennen. Die Gemeinsamkeit der ‚realen' Handlungsdurchführung und ihrer poetischen Darstellung liegt demgemäß in der Richtigkeit der Erkenntnis, die Differenz liegt darin, dass der Dichter etwas Erkanntes darstellt und die Freude an dieser Erkenntnis sucht und vermittelt. Dieses ästhetische Vergnügen sucht der Handelnde keineswegs, und es bedürfte sicher keines Homers, wenn die Handelnden selbst die Motive ihres Tuns und deren Zusammenhang so durchschauen würden, wie es ihm möglich war.

2. Die Unterscheidung der Dichtungsarten nach dem Charakter der Handelnden durch Aristoteles

Nach der Art und dem Maß der Geformtheit eines Charakters unterscheidet Aristoteles in erster Linie (neben der Verschiedenheit der Medien und der Darstellungsweise) die verschiedenen Arten von Dichtung. Charaktere, die eine gewisse Formung gewonnen haben und denen die Durchsetzung ihres ‚*Werks*' ein ernstes Anliegen ist, sind Gegenstand etwa von Epos, Tragödie, Dithyrambos (d. h. einer gefühlsstarken Lyrik). Charaktere, denen die Vervollkommnung der eigenen Potenzen nicht das erste Anliegen ist, sondern die einen eher nachlässigen Umgang mit ihren Fähigkeiten pflegen, sind Gegenstand von Dichtungsarten wie Komödie, Satire, Parodie usw.

Ähnlich wie die Dichter seit Homer interessiert sich auch Aristoteles vor allem für die Gründe, weshalb jemand das Gute, das er in seinem Handeln verfolgt, erreicht oder verfehlt.

Das Handeln weniger ernsthafter Charaktere ist auch von weniger ernsthaften Motiven bewegt und hat daher auch weniger schwerwiegende Folgen. Das Scheitern eines solchen Handelns ist nicht mit großen Schmerzen verbunden, man lernt aus ihm daher auf eher vergnügliche Weise aus den Fehlern der Handelnden. Leider ist die ausgeführte Theorie des Komischen, die Aristoteles in einem zweiten Buch seiner *Poetik* gegeben hatte, schon seit der Spätantike verloren, einige Grundzüge seiner Theorie lassen sich aber rekonstruieren (s. zu Kap. 5).

Handlungen dagegen von Charakteren, die um ein für ihre Selbstverwirklichung wichtiges Gut ernsthaft kämpfen, können, wenn sie dieses Gut verfehlen, nicht ohne eine gleich ernsthafte innere Anteilnahme miterlebt werden.

3. Tragisches Handeln: Scheitern auf Grund einer *Hamartia*

Aus einer sorgfältigen Analyse des Scheiterns einer ernstzunehmenden Handlung – d. h. eben des Handelns von Charakteren, die so entwickelt sind, dass sie selbständig sein können – gewinnt Aristoteles seinen Begriff des Tragischen.[117] Ein unglückliches Geschehen, das jemanden nur von außen trifft, ist nicht tragisch, weil es nicht Folge eines Handelns ist. Das Unglück eines Menschen, der bei einer konkreten Handlung gar keinen Fehler gemacht hat, ist deshalb nicht tragisch, sondern empörend. Aber auch ein Verbrecher, der ins Unglück gerät, kann nicht als tragisch Handelnder empfunden werden, denn auch er handelt eigentlich nicht, sondern gerät lediglich in eine seiner charakterlichen Verkommenheit gemäße Situation. Ein ernsthaftes Handeln, das scheitert, gibt es also nur bei einem grundsätzlich guten Charakter, der in schwerer Situation einen verständlichen Fehler macht.

Dieser tragische Fehler (*Hamartia*) hat mit der in der Neuzeit verbreiteten Vorstellung einer schuldlosen Schuld nichts zu tun. Eine solche schuldlose oder nur objektive Schuld gibt es nur, wenn der Handelnde keine wirkliche Wahl hatte. Im Konflikt zwischen ‚Freiheit und Notwendigkeit' muss er vielmehr durch jede Entscheidung einen Fehler machen; er ist also nur frei, der Notwendigkeit zu folgen, nicht aber, das Unglück zu vermeiden.

Ein Handeln im Sinn des selbständigen Verfolgens eines subjektiven Guts kann von Aristoteles her gesehen nur vorliegen, wenn das Erreichen oder Verfehlen dieses Guts im Bereich eigener Möglichkeiten liegt. Das ist nicht der Fall, wenn die für das Handeln erforderliche Entscheidung ein bloßes ‚Muss', also die Entscheidung für eine Notwendigkeit ist. Ein solches Handeln wäre für ihn auch ohne konkreten Erkenntnisgewinn. Denn die Freiheit dieser Art

[117] S. u. Kommentar zu Kapitel 13, S. 439ff.

von Entscheidung ist ein bloßer Willkürakt. Vielfältigen, konkreten Erkenntnisgewinn zieht man dagegen aus dem Begreifen und Miterleben einer Handlung, deren jeweilige Gründe verstehbar sind. Verstehbare Gründe für das Scheitern eines grundsätzlich guten Menschen führen, was immer die Motive seines Handelns sind: Liebe, Eifersucht, Wut, Enttäuschung, Verbitterung usw., dazu, dass man dieses Scheitern für unverdient und also für bemitleidenswert hält. Verstehbar kann einem ein Handeln aber auch nur sein, wenn man es für etwas hält, was auch einem selbst möglich wäre, weil es menschlich ist. Einen solchen Fehlgriff, wenn auch in der Regel mit geringeren Folgen und in weniger extremer Situation, muss man auch bei sich selbst für möglich halten, man wird also, wenn man die schrecklichen Folgen mit ansieht, auch für sich selbst eine ähnliche Gefährdung befürchten.

Mitleid und Furcht sind also diejenigen Gefühle, die unmittelbar mit dem Begreifen des Scheiterns des Handelns eines guten Charakters entstehen. Sie entstehen auch nur bei dem Zuschauer oder Leser, der zu dieser Erkenntnis fähig ist. Denn ohne sie hätte er entweder gar keine Gefühle oder andere.

4. Die tragischen Gefühle und ihre *Katharsis*

Wenn Mitleid und Furcht Ausdruck des begreifenden Miterlebens des tragischen, durch eine *Hamartia* zustande gekommenen Scheiterns einer Handlung sind, dann hat die Darstellung eines solchen tragischen Handelns eine ganz besondere Bedeutung für die Entstehung dieser Gefühle. Sie entstehen nämlich durch einen Gegenstand, der diese Gefühle wirklich verdient und der diese Gefühle in einer besonders intensiven, das Normalmaß weit übersteigenden Form erzeugt. Der tragische Charakter, der auf Grund eines menschlich verständlichen Fehlers in schreckliches Unglück gerät, verdient wirklich unser Mitleid und lehrt uns wirklich das Fürchten – um ihn und um uns. Im Sinn des Aristotelischen Rationalitätsbegriffs erzeugt die Tragödie daher rationale Gefühle, d. h. angemessene, einem großen Gegenstand entsprechende Gefühle. Denn rational ist ein Gefühl nach Aristoteles dann, wenn es dem richtigen Gegenstand gemäß ist, im richtigen Ausmaß, in der richtigen Weise usw.

Rationale Gefühle dieser Art zu erzeugen, hat auch eine große gesellschaftlich-politische Relevanz. Denn die Gründe des Scheiterns des Handelns nicht nur zu verstehen, sondern auch ‚emotional' zu fürchten und Mitleid dort zu empfinden, wo es angemessen ist, und dem wirklich Leidenden nicht gefühlskalt zu begegnen, aber auch nicht in sentimentale Gefühle zu verfallen, wo Mitleid nicht angebracht ist, das gehört offenkundig zu den Bedingungen, von denen das Glück des Einzelnen wie einer Gemeinschaft abhängt.

Dass die richtig konzipierte Tragödie Mitleid und Furcht durch die Darstellung einer *Hamartia* erzeugt, begründet das 13. Kapitel der *Poetik* in sorgfältiger Differenzierung. In dem berühmten Tragödiensatz des 6. Kapitels (1449b24–28) definiert Aristoteles die Tragödie als eine *„ernsthafte Handlung, die ... durch Mitleid und Furcht eine Reinigung eben dieser Gefühle bewirkt"*, noch genauer: die diese *Katharsis* zu ihrer Vollendung, ihrem Ziel bringt (*peraínein* heißt: vollenden, zum Ziel führen). Auch wenn bis in die neueste Forschung hinein behauptet wird, Aristoteles habe in der *Poetik* unerklärt gelassen, was er meint, wenn er von einer *Katharsis* durch die Tragödie spricht – es kann eigentlich nicht zweifelhaft sein, dass er die Aufgabe, in der die Tragödie ihr *,Werk'* erfüllt, in der besonderen Weise sieht, wie eine Handlung auf Grund eines tragischen Versehens (*Hamartia*) scheitert und im Prozess dieses Scheiterns Mitleid und Furcht erregt. Mitleid und Furcht werden in der Tragödie nicht irgendwie, sondern in der Form, in der diese Gefühle am reinsten, tiefsten und mit dem größten Eindruck entstehen, erzeugt. Darin hat die Tragödie ihr Ziel (*télos*). Wenn Aristoteles also im 6. Kapitel sagt, die Tragödie erreiche ihr Ziel durch eine *Katharsis* von Mitleid und Furcht, dann kann er auf keinen Fall meinen, die Tragödie solle von diesen Gefühlen reinigen, und zwar weder in einem physiologischen noch in einem moralischen Sinn. Physiologisch nicht: Aristoteles will keine exzessiv heftigen, sondern tiefe und dem großen Gegenstand angemessene Gefühle.[118] Deshalb bevorzugt er die Tragödie, die am Ende gerade noch gut ausgeht. Denn in ihr werden Furcht und Mitleid im Prozess der Handlung beim Miterleben, wie jemand aus menschlich verständlichen Gründen mehr als er verdient hat, ins Unglück gerät, erzeugt, am Ende aber nicht durch den Anblick eines zu grässlichen Schicksals in ein irrational exzessives Schaudern und Jammern überführt. Dass Aristoteles aber auch keine moralische Befreiung von den Gefühlen des Mitleids und der Furcht oder gar von Gefühlen erstrebt, ist aus seiner Gefühlstheorie im allgemeinen ebenso klar wie aus der Aufgabe, die er diesen Gefühlen in der Tragödienbestimmung zuweist. Die Erregung dieser Gefühle ist eine wesentliche Aufgabe der Tragödie. Sie tut dies durch die Darstellung einer *Hamartia* aber nicht in willkürlicher Weise, sondern so, wie Mitleid und Furcht in ihrer besten Weise sein sollen.[119] Dass Aristoteles das Erreichen dieses Ziels eine *Katharsis* nennt, steht auch in Einklang mit Wort und Sache in der griechischen Medizin. Denn die *Katharsis* besteht darin, ein Über- oder Untermaß bestimmter Fehlzustände auf ein richtiges Maß hinzuführen. Dieses richtige Maß ist auch in der Medizin kein Mittelmaß, sondern ein Höchstzustand, der nämlich einer optimierten Gesundheit. In diesem Sinn kann man die Aufgabe der tragischen *Katharsis* als Herstellung eines psychischen ,Bestzustandes' beschreiben.

[118] S. v. a. u. S. 518ff.
[119] S. v. a. u. S. 333ff. und S. 476ff.

VIII. Kurze Zusammenfassung: Die Ableitung der Dichtung aus einer anthropologischen Reflexion auf die Vermögen des Menschen

Aristoteles gewinnt den Begriff von Dichtung aus einer Reflexion auf die Vermögen und Fähigkeiten des Menschen. Zu diesen spezifisch menschlichen Fähigkeiten gehört für ihn das Handeln. Handeln ist, wenn man es wie Aristoteles genau für sich abzugrenzen versucht, nicht alles, was jemand irgendwie tut oder was mit ihm geschieht, sondern nur eine selbständige Aktivität. Und auch nicht jede selbständige Aktivität, sondern nur die, in der jemand in einer je einzelnen Situation etwas, was ihm für sich gut zu sein scheint, erreichen möchte. Legt man diesen Begriff von Handeln zugrunde, dann ist klar, dass es ein Handeln erst bei einem Menschen geben kann, der seine Vermögen zumindest so weit ausgebildet hat, dass er selbständig über sie verfügen kann – so wie jemand erst sprechen kann, wenn er das bloße Vermögen zu sprechen in ein habituelles Können überführt hat.

Handeln ist also die Verwirklichung eines habituellen Könnens, und zwar des Könnens eines Charakters mit festen, nicht beliebig sich ändernden Neigungen und Abneigungen.

Da der Mensch nicht nur handeln, sondern auch erkennen kann, gibt es auch die Möglichkeit für ihn, dass er sein eigenes Handeln zum Gegenstand seiner Erkenntnis macht. Da für Aristoteles auch Erkennen keine einförmige Aktivität ist, sondern eine Aktivität mit vielen möglichen Differenzen, muss auch beim Erkennen geprüft werden, welche Unterschiede es gibt. Eine Erkenntnismöglichkeit ist, dass man aus dem Einzelnen das Allgemeine, von dem es geprägt ist, nicht für sich herauslöst, sondern das Allgemeine im Einzelnen selbst zu erkennen versucht. Beim Handeln bedeutet das, dass man seine Aufmerksamkeit darauf richtet, was bei den einzelnen Handlungsvollzügen Verwirklichung eines charakterlichen Könnens ist. Denn nur, wenn man begreift, welche Funktion das jeweilige Tun und Lassen für das Erreichen eines Handlungsziels hat, in dem sich ein Charakter zu verwirklichen sucht, begreift man überhaupt, was dieses Tun oder Lassen ist. Nicht alles, was jemand sagt und tut, ist Ausdruck eines solchen Könnens, vieles liegt unter- oder außerhalb der Schwelle zu einer Selbständigkeit im Handeln. Deshalb bedeutet die Aufmerksamkeit auf das an einem Tun, was an ihm Verwirklichung eines charakterlichen Könnens ist, dass man einem Menschen nur das zurechnet, was auch wirklich von ihm ausgeht. Man erkennt dies, wie Aristoteles sagt, wenn man beachtet (und dann darstellt), wie jemand durch eigene Entscheidungen das eine vorzieht, das andere meidet (ob die Situation, in der diese Entscheidungen getroffen und durchgeführt werden, durch eine kausale Kette zusammenhängender Ereignisse oder durch den

Zufall zustande gekommen ist, spielt keine Rolle, denn der Handlungszusammenhang kommt aus der Verwirklichung einheitlicher Charaktertendenzen, nicht aus dem äußeren Geschehen).

Die Besonderheit der Erkenntnisleistung, die man erbringen muss, damit man ein konkretes Tun als Handeln versteht, liegt also in der Fähigkeit, unter den äußeren Vorgängen eine Auswahl treffen zu können, und das, was Verwirklichung bestimmbarer charakterlicher Tendenzen ist, von dem zu sondern, was irgendwie von außen kommt. Dieses Letztere gehört nicht zum Handeln, es gehört also auch in den Bereich eines anderen Erkenntnisinteresses, z. B. in das des Historikers. Wer das Handeln für sich zum Gegenstand macht, konzentriert sich auf ein selbstbestimmtes Tun und macht es eben dadurch als Ausdruck eines über sich verfügenden Charakters erkennbar.

Aristoteles glaubt, dieses Erkenntnis- und Darstellungsinteresse vor allem bei Homer und den attischen Tragikern feststellen zu können. Homer berichtet (etwa) über Achill nicht alles, was von ihm berichtet werden könnte, z. B. über das, was ihn zu einem Kämpfer vor Troia macht. Das gilt ja auch von allen anderen Troiakämpfern. Homer beschränkt sich auf eine konkrete Handlung, in der er sich auf solche Taten und solche Worte konzentriert, die für einen Charakter wie Achill eigentümlich sind. Diese Handlung hat einen bestimmbaren Anfang, der von Homer ausführlich begründet wird, eine Mitte und ein Ende: Wie kommt Achill dazu, sich und das ganze Heer um den möglichen Erfolg des gemeinsamen Unternehmens betrogen zu sehen, welche Entscheidung trifft er aus dieser Begründung heraus und welche Folgen ergeben sich aus ihr?

Der Gewinn dieser Art der Darstellung ist zuerst ein Erkenntnisgewinn: Die einzelnen Handlungsteile werden durch sie in ihrem funktionalen Zusammenhang vorgeführt, sie stehen nicht für sich und müssen und können auch nicht aus sich allein verstanden werden. Wer Achill auf dem Deck seines Schiffes stehen sieht (*Ilias* XI, V. 599–604), kann diesem Bild viele Bedeutungen unterlegen. In dem Handlungszusammenhang, in dem es bei Homer steht, macht es eine Stufe in dem inneren Wandlungsprozess sichtbar, in dem sich Achill von der Konzentration auf das erlittene Unrecht zu einer neuen Anteilnahme am Leid der Achäer hinbewegt.

Dadurch dass eine solche Darstellung die verschiedenen einzelnen Handlungsteile in ihrer funktionalen Hinordnung auf ein Handlungsziel zeigt, wie es für einen bestimmten Menschen charakteristisch ist, erzielt sie über den Erkenntnisgewinn hinaus zugleich mit und durch ihn einen ästhetischen Gewinn. Denn sie macht nicht nur die einzelnen Elemente aus ihrer Aufgabe im Gesamt einer Handlung verstehbar, sie gibt auch den Teilen untereinander und mit dem Ganzen Einheit, und zwar eine strenge Einheit, die jeden Teil an seinen Ort bindet und dort unverzichtbar macht. Man kann in einer

solchen Handlungseinheit, wie Aristoteles formuliert, keinen Teil bewegen oder weglassen, ohne dass auch das Ganze sich ändert.

Platons berühmten Vergleich einer schönen Rede mit einem Lebewesen, das nicht ohne Kopf und ohne Fuß ist (*Phaidros* 264c), behält Aristoteles bei und überträgt ihn in den Bereich der Dichtung (1459a17–21). Und mit Platon leitet auch er nicht nur die Disposition eines Dichtwerks aus der funktionalen Handlungseinheit ab, sondern auch ihre formale Durchgestaltung der Sprache (*Staat* 400d) und lehnt die vor allem von den Sophisten propagierte Vorstellung, das ‚*Werk*' des Dichters sei die durch Anordnung, Formulierung, Bildlichkeit emotional beeindruckende Gestaltung beliebiger Inhalte, ab.[120]

Daher ist für ihn der *Mythos* der zentrale Begriff, von dem her er erklärt, was Dichtung ist. In einem *Mythos* als vollständig und konsequent durchgeführter Ordnung aller Teile einer Handlung ist für ihn in optimaler und paradigmatischer Weise verwirklicht, was Dichtung sein kann. Deshalb bevorzugt er in seiner Analyse die Formen einer ganz durchgeführten Handlungsdarstellung im Drama und im Epos. Dass er auch Formen einer prägnant verkürzten oder im Ausschnitt auf ein Ganzes nur verweisenden Dichtung kennt, wie es oft in lyrischen Dichtungen der Fall ist, bezeugt die *Poetik*; dass sich solche Dichtungsformen von seinem Konzept her verstehen lassen, ergibt sich aus der Sache.

Argumentationsgang und Inhalt der *Poetik*

Kapitel 1–3: Kapitel 1 behandelt die Medien, Kapitel 2 die Gegenstände, Kapitel 3 die Modi der Darstellung in der Dichtung.

Die Kapitel 4–5 untersuchen die sachlichen und geschichtlichen Entstehungsgründe der Dichtung und ihrer Arten, das Kapitel 6 leitet aus diesen Voraussetzungen ab, was eine tragische Handlungsdarstellung ausmacht.

Kapitel 7–12 behandeln die Kompositionsprinzipien einer tragischen Handlungsdarstellung (*Mythos*):

(Kap. 7) sie muss ein Ganzes von überschaubarem Umfang sein,
(Kap. 8) ihre Einheit aus der Handlung ableiten,
(Kap. 9) die Handlung aus dem Charakter ableiten,
(Kap. 10–11) sie muss komplex sein und Leid enthalten und
(Kap. 12) eine formale Einteilung haben.

Nach der Erarbeitung der Prinzipien einer Handlungskomposition in den Kapiteln 7–12 geht es in den Kapiteln 13–18 um die Frage, wie sie konkret

[120] S. Kommentar zu Kap. 1, S. 196 und S. 215ff.

durchgeführt werden müssen, damit eine möglichst optimale tragische Handlungskomposition entsteht und Fehler vermieden werden. Diese Kapitel sind Ausarbeitungskapitel der Mythosgestaltung.

Kapitel 19–22: Nachdem in den Kapiteln 7–12 die ‚konstitutiven Teile' einer Handlungskomposition und in den Kapiteln 13–18 die Bedingungen ihrer konkreten Durchführung (einschließlich der charakterlichen Voraussetzungen) behandelt wurden, bleiben von den im Kapitel 6 ermittelten Bauprinzipien einer tragischen Handlung noch ‚Denkweise' (*diánoia*) und ‚Sprachgestaltung, Ausdrucksweise' (*léxis*), die einer genaueren Erklärung innerhalb einer Poetik bedürfen. Das leisten die Kapitel 19–22.

Kapitel 23 und 24 gelten dem Epos. Aristoteles rekapituliert zunächst die Gemeinsamkeiten zwischen Epos und Tragödie und bestimmt dann die Eigentümlichkeiten des Epos.

Kapitel 25 und 26 bilden den Abschluss der Poetik. Kapitel 25 entwickelt Maßstäbe der Literaturkritik, Kapitel 26 diskutiert eine Rangfolge unter den Dichtungsarten Epos und Tragödie.

Der Inhalt der einzelnen Kapitel:

Kapitel 1: Zielsetzung der ganzen Schrift: Was ist Dichtung, welche Arten hat sie, wie erreicht sie eine einheitliche Durchgestaltung?

Ausgangspunkt: Dichtung ist wie alle Künste eine Form der Nachahmung, d. h. Darstellung ‚von etwas' (von einem wirklichen oder erfundenen Gegenstand) ‚in etwas' (in einem Medium) ‚auf bestimmte Weise' (in unterschiedlichen Darstellungsmodi).

Beginn der Behandlung der einzelnen Probleme: Die Medien der Dichtung sind eine gebundene oder ungebundene Sprache. Aus der Verschiedenheit der Medien ergibt sich kein System der Dichtungsarten, die formale Gestaltung der Medien genügt nicht, um einen Text zur Dichtung zu machen.

Kapitel 2: Gegenstand der Dichtung ist der handelnde Mensch. Die Unterschiede des Handelns ergeben sich aus dem Zustand der Charakterbildung eines Menschen. Aus den Unterschieden des Handelns ergeben sich die verschiedenen Arten der Dichtung. Epos und Tragödie und bestimmte Formen einer gefühlsintensiven Lyrik (z. B. Dithyramben) haben das Handeln fester, gebildeter Charaktere zum Gegenstand, andere Formen orientieren sich eher am Durchschnitt, Formen komischer Dichtung haben das Handeln von Menschen mit Charakterdefekten zum Gegenstand.

Kapitel 3: Die Darstellungsform einer Dichtung ist entweder narrativ, dramatisch oder gemischt.

Aus der Verbindung von Medium, Gegenstand und Darstellungsmodus ergibt sich eine zureichende Erklärung der Dichtungsarten, dem Gegenstand kommt aber die Hauptbedeutung zu.

Kapitel 4: Dichtung entsteht grundsätzlich aus der Fähigkeit des Menschen zur Erkenntnis und der Freude am Erkennen, die sich bereits an kindlichen Formen der Nachahmung zeigt. Eine kurze Geschichte der Entwicklung der Dichtungsarten in Griechenland belegt diese These, zuerst an der Tragödie.

Kapitel 5: Kurze Charakteristik der Komödie und ihrer geschichtlichen Entwicklung; knappe Skizze der Differenzen und Gemeinsamkeiten von Epos und Tragödie.

Kapitel 6: Mit diesem Kapitel beginnt die Behandlung der Tragödie. Auf eine Definition folgt eine Darlegung, was zur Erfüllung des ‚*Werks*' einer Tragödie auf jeden Fall erforderlich ist: Jede Tragödie muss (1) eine (einheitliche) Handlung (*mýthos*) haben, die von Menschen mit (2) einem bestimmten Charakter (*éthos*) und (3) einer bestimmten Denkweise (*diánoia*) in (4) einer bestimmten Weise zu sprechen (*léxis*) ausgeführt wird, dazu kommt (5) die Gestaltung der Gesangspartien (*melopoiía*) und (6) der Aufführung (*ópsis*). Die Komposition der Musik (5) und alles, was zur Aufführungspraxis gehört (6), werden in der *Poetik* nicht behandelt, ihre Bedingungen gehören nicht zu einer spezifisch dichterischen Aufgabenstellung.

Kapitel 7: Mit dem 7. Kapitel beginnt Aristoteles mit der Einzelerklärung der wesentlichen Bedingungen eines *Mythos*, einer Handlungskomposition (bis Kapitel 12).

Kapitel 7 behandelt den allgemeinsten und formalsten Aspekt einer Handlungskomposition. Neben dem inhaltlichen Aspekt, dass die Handlung der Tragödie das Verhalten selbständiger, ernsthafter Menschen darstellen solle, hatte Aristoteles auch verlangt, dass sie ein Ganzes und vollendet (*teleía*) sein und eine bestimmte Größe haben solle. Diese Bestimmungen greift er zuerst auf und macht sie zum Thema dieses Kapitels.

Kapitel 8: Nach der Behandlung der Fragen, was die Kriterien der Ganzheit und der richtigen Größe einer (guten) tragischen Handlung sind, geht es im 8. Kapitel um die Frage, was die Einheit einer dichterischen Darstellung ausmacht. Ohne ein Ganzes zu sein, kann etwas keine Einheit sein, etwas kann aber ein Ganzes sein, ohne genau und nur eine bestimmte Einheit zu bilden. Bei dem Versuch, eine einheitlich durchformte poetische Darstellung zu organisieren, könnte man auf den Gedanken kommen, sich an etwas Ganzem, z. B. an dem ganzen Leben einer Person zu orientieren. Ein Leben hat ja Anfang, Mitte und Ende. Eine möglichst akribische und vollständige Wiedergabe von allem, was ein solches ganzes Leben ausmacht, von allem, was jemand tut und erlebt, könnte als die Aufgabe verstanden werden, die man erfüllen muss, wenn man eine Dichtung, die in sich einheitlich und geschlossen ist, schaffen möchte. Diese Auffassung von der Aufgabe einer Dichtung hält Aristoteles für verfehlt und begründet

1., warum auf diese Weise nicht Einheit und Form in ein Dichtwerk kommen kann. Gestützt auf das Beispiel, wie Homer das Problem, Einheit in die Darstellung komplexer Zusammenhänge zu bringen, gelöst hat, erklärt er
2., dass es nur die Einheit der Handlung in dem strengen Sinn, wie er Handlung versteht, sein kann, die als Formprinzip fungieren kann.

Kapitel 9: Aristoteles formuliert im 9. Kapitel das zentrale Formprinzip, durch das sich Dichtung von einer prosaischen Wiedergabe der Wirklichkeit, wie sie ist, unterscheidet. Sie zeigt eine Handlung, in der mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit genau das verwirklicht wird, was einem bestimmten Charakter möglich ist.

Er gibt eine kurze Erläuterung der unterschiedlichen Art und Weise der Anwendung dieses Formprinzips in Komödie und Tragödie, mit einem Hinweis auf die Gepflogenheiten, die sich in Athen herausgebildet hatten, verweist dann auf die schwerste Verletzung dieses Formprinzips und auf den Hauptgrund, warum es von den Dichtern verletzt wird, und schließt das Kapitel mit einer Bemerkung über die effektivste Form einer tragischen Handlungsdarstellung.

Kapitel 10: Das Kapitel 10 trifft die Unterscheidung zwischen zwei Verlaufsformen, in denen sich der Umschlag eines Handelns ins Unglück vollziehen kann. Aristoteles spricht von einer ‚einfachen' und einer ‚verflochtenen' Handlungskomposition (*Mythos*) und verweist darauf, dass diese Grundunterschiede möglicher Handlungskomposition in der Dichtung sich unmittelbar aus den verschiedenen Weisen, wie das Scheitern einer Handlung zustande kommen kann, ergeben.

Kapitel 11: Das 11. Kapitel bringt über die Grundunterscheidung von einfachen und komplexen Handlungskompositionen eine genauere Erklärung der Bedingungen einer komplexen Handlung, d. h. von

1. *Peripetie* (‚*Wendepunkt*') (1452a22–29) und
2. *Anagnorisis* (‚*Wiedererkennung*') (1452a29–b8).
3. Am Ende des Kapitels (1452b9–13) fügt Aristoteles noch hinzu, dass zu jeder tragischen Handlung ein *Pathos* (‚leidbringendes Tun') gehört, dass jemand sich oder andere tötet, quält, verletzt und dergleichen.

Kapitel 12: Das Kapitel 12 gibt eine knappe formale, definitorische Beschreibung der Teile, die in den Tragödien des 5. und 4. Jahrhunderts eigenständig aufeinanderfolgen. Im Unterschied zu den anthropologisch allgemeinen Analysen, die den größten Teil der *Poetik* ausmachen, bezieht sich Aristoteles in diesem Kapitel ganz auf die historische Form der Tragödie, die er kennt. Die Teile, die er unterscheidet, sind: *Prolog*, *epeisódion*, *éxodos*, *Chorteile*,

und von den Chorteilen die *párodos* (Einzugslied) und das *stásimon* (Standlied des Chors), die es in jeder Tragöde gebe, dazu in einzelnen Tragödien noch ‚Soloarien' und ‚Wechselgesänge' zwischen Schauspielern und Chor.

Kapitel 13: Am Ende des 12. Kapitels stellt Aristoteles fest, die wesentlichen Bedingungen einer einheitlichen tragischen Handlungskomposition seien nun geklärt, auch ihre quantitativen Teile seien bestimmt. Kapitel 13 eröffnet einen neuen Untersuchungsabschnitt mit der Fragestellung, was man beachten und was man meiden müsse, um eine optimale Handlungsgestaltung zu erreichen, d.h., wie die Bedingungen einer tragischen Handlung erfüllt werden müssen, damit eine Tragödie ihr ‚*Werk*' am besten erfüllen könne.

Kapitel 13 geht von der Voraussetzung aus, dass die beste Handlungsgestaltung einer Tragödie eine gewisse Komplexität haben muss (s. Kap. 7, 10, 11) und eine rein tragische Wirkung erzielen soll. Dieses Ziel wird erreicht, wenn die Handlung wahrscheinliche oder notwendige ‚Nachahmung' eines an sich guten Charakters ist (im Sinn von Kap. 9), der durch eine verständliche Verfehlung (*Hamartia*) ins Unglück gerät. Nur eine solche Handlung sehe man nicht mit Empörung, Entsetzen oder Genugtuung, sondern mit Mitleid und Furcht.

Kapitel 14: Nachdem geklärt ist, dass eine tragische Handlung durch ein Fehlhandeln ihr Ziel am besten erreicht, geht es im 14. Kapitel um die Fragen, in welcher Beziehung tragisch Fehlende zueinander stehen müssen, damit das Leid, das sie sich zufügen, auch tatsächlich mit Furcht und Mitleid aufgenommen wird, und in welchem Verhältnis Handeln und Wissen zueinander stehen können und welches dieser Verhältnisse gar nicht, besser oder am besten geeignet ist, Mitleid und Furcht in einer möglichst vollkommenen Form zu erregen.

Kapitel 15: In diesem Kapitel geht es um die Eigenschaften, die ein Charakter haben muss, damit ein tragischer *Mythos* seine Wirkung (Mitleid und Furcht) optimal erreicht: Die Charaktere müssen ‚gut', ‚angemessen', ‚ähnlich' und ‚sich selbst gleich' sein.

Das Kapitel verfolgt nicht das Ziel zu erklären, was überhaupt ein Charakter ist, wie er sich bildet oder wie er dargestellt werden soll. Das Kapitel erklärt auch nicht, was ein tragischer Charakter ist, das ist im 13. Kapitel behandelt.

Kapitel 16: Im 11. Kapitel hatte Aristoteles die Funktion der *Wiedererkennung* (*anagnṓrisis*) im Rahmen einer komplexen tragischen Handlung erklärt: Von einer tragischen *Wiedererkennung* spricht man, wenn jemand aus einem Zustand der Unkenntnis zur Erkenntnis darüber kommt, dass ihm jemand freundlich oder feindlich gesinnt ist, und wenn diese Erkenntnis Glück oder Unglück für die Beteiligten bedeutet. Innerhalb eines tragischen *Mythos* kommt einem solchen Erkenntnisumschlag eine herausragende Bedeutung zu, weil von ihm das Ausmaß des Unglücks, das der Handelnde erleidet, bis hin

zum völligen oder nur beinahe vermiedenen Scheitern seines Handelns abhängt. In diesem Kapitel untersucht Aristoteles die verschiedenen Mittel, mit denen man einen solchen Erkenntnisumschlag bewirken kann, d. h., welche einzelnen Formen der *Wiedererkennung* den besten Beitrag dazu leisten.

Kapitel 17: In den Kapiteln 17 und 18 geht es um die konkrete Durchführung einer einheitlichen Handlungskomposition. Kapitel 17 behandelt die Fragen: Wie gelingt es, die Folgerichtigkeit einer Handlung während des Verlaufs ihrer Darstellung nicht zu verletzen? Wie ist der Weg vom Rohentwurf einer Handlung zu ihrer Detailgestaltung? Wie ausführlich darf diese Durchführung sein, was ist ihre angemessene Größe? Das Kapitel 17 bezieht sich damit v. a. auf die allgemeinen Einheitsbedingungen einer Dichtung, die im Kapitel 7 entwickelt wurden.

Kapitel 18: Mit dem 18. Kapitel setzt Aristoteles die Behandlung der Frage, wie man eine Handlungskomposition im einzelnen ausarbeitet, fort und schließt sie ab.

Im ersten Abschnitt definiert Aristoteles den Teil einer Handlung, in dem sich aus unterschiedlichen Komponenten das Unglück aufbaut, als ‚Verwicklung'; den Teil, in dem sich das Unglück verwirklicht oder – noch – abgewendet wird, als ‚Lösung'.

Der zweite Abschnitt beschreibt vier Formen der Tragödienhandlung, die daraus entstehen, dass verschiedene ihrer ‚Bauteile' stärker in den Vordergrund treten, und erklärt ihre Verschmelzung als die beste Form, das Unglück in einer tragischen Handlung aufzubauen und zu lösen.

Der dritte Abschnitt grenzt die ‚polymythische' Handlungskomposition des Epos, das in eine Haupthandlung mehrere Unterhandlungen einarbeiten kann, gegen die auf einen *Mythos* konzentrierte Tragödienhandlung ab und erklärt die ‚erstaunliche tragische und humane Wirkung' einer auf einen *Mythos* konzentrierten Tragödienhandlung aus dem Fall eines sittlich hochstehenden Menschen, der sich zu einem Fehlverhalten verleiten lässt.

Der vierte Abschnitt bezieht die Rolle des Chors in die Erklärung des Aufbaus einer Handlung ein und verlangt, dass auch er in die Handlung integriert werden müsse.

Kapitel 19: Kapitel 19 gilt der Denkweise (*diánoia*). Von ihr hängt alles das ab, was man im Bereich konkreter Handlungsentscheidungen mit den Mitteln des Arguments erreichen muss. In diesen Bereich gehören das Beweisen und das Widerlegen, das Erzeugen von Gefühlszuständen durch die Rede und die Mittel und Wege, wie man eine Sache mehr oder weniger bedeutend erscheinen lässt.

Kapitel 20: In den Kapiteln 20–22 befasst sich Aristoteles mit Fragen der sprachlichen Gestaltung in der Dichtung. Kapitel 20 beginnt mit einer Analyse der Elemente, aus denen sich eine sprachliche Äußerung aufbaut. Aristoteles unterscheidet zwischen dem sprachlichen Ausdruck (*léxis*), dessen Funk-

tion es ist, durch Formen der Bezeichnung (Laute) (erkannte) Inhalte zu vermitteln, und der Aussage von etwas über etwas (*lógos*).

Kapitel 21: Das Kapitel 20 gab einen knappen Entwurf, wie die Fähigkeit des Menschen, artikulierte Laute zu bilden, zur Bezeichnung einfacher und komplexer Bedeutungseinheiten genutzt werden kann. Kapitel 21 differenziert zunächst zwischen einfachen Wörtern und solchen, die wieder aus Wörtern zusammengesetzt sind, und untersucht dann den unterschiedlichen Gebrauch, den man von der Bezeichnungsfähigkeit eines Wortes machen kann: Man kann es so gebrauchen, wie es zur Bezeichnung einer (gemeinten) Sache innerhalb einer Sprachgemeinschaft üblich ist, oder in einer davon abweichenden Weise.

Da die dichterische Sprache häufig vom gewöhnlichen Sprachgebrauch abweicht, gehört eine Untersuchung, welche verschiedenen Formen der Bezeichnung man durch den unterschiedlichen Gebrauch von Wörtern erzielen kann, in eine Poetik.

Kapitel 22: Nachdem Aristoteles im Kapitel 21 Nomina und nominal verwendete Verben in verschiedene Arten unterteilt und die unterschiedlichen Möglichkeiten, von ihnen Gebrauch zu machen, untersucht hat, analysiert er in diesem Kapitel, welche Art des Gebrauchs die (konkrete) Erkenntnis, die die Dichtung vermitteln will, am besten zum Ausdruck bringt. Diese beste Ausdrucksform erreicht die poetische Sprache, wenn sie *„klar und nicht trivial"* ist. Weshalb die dichterische Sprache auf diese Weise am besten ihr ‚*Werk*' erfüllt und wie man diese Ausdrucksweise findet, untersucht dieses Kapitel.

Kapitel 23: Dieses Kapitel zeigt, dass auch eine epische Handlungsdarstellung denselben Einheitsbedingungen unterliegt wie die Tragödie, und erklärt, wie Homer durch die funktionale Einordnung mehrerer selbständiger Handlungen in eine Gesamthandlung diese Bedingungen optimal erfüllt hat.

Kapitel 24: Die Forderung, dass auch das Epos eine funktionale, keine nur additive Einheit haben muss, ergänzt das 24. Kapitel um die Bedingungen, dass das Epos auch in der Behandlung der konstitutiven Teile die gleiche Aufgabenstellung hat wie die Tragödie, und prüft im Anschluss, wie das Epos die Besonderheiten, die für es als Epos charakteristisch sind, in optimaler Weise realisieren kann: im Umfang, im Versmaß, in der Form der Darstellung, in der Behandlung des Wunderbaren und Unlogischen und in der Ausarbeitung des sprachlichen Ausdrucks.

Kapitel 25: Am Schluss seiner *Poetik* greift Aristoteles in eine seit dem 5. Jahrhundert breit geführte Diskussion um Maßstäbe und Verfahren der Bewertung von Literatur ein und skizziert, wie sich in dem von ihm entwickelten Theorierahmen die am häufigsten behandelten Probleme lösen lassen.

Kapitel 26: Wie viele antike und moderne ästhetische Theoretiker versucht auch Aristoteles, eine Rangfolge zu bestimmen, und zwar in diesem (allein erhaltenen) ersten Buch der *Poetik* unter den beiden Dichtungsarten

Epos und Tragödie. Mit einem zusammenfassenden Urteil und einer Schlussbemerkung zum ganzen ersten Buch der *Poetik* endet das Kapitel.

Bemerkungen zum Aufbau und zur Benutzung des Kommentars

Der Kommentar weicht in der äußeren Form von den in dieser Reihe üblichen Kommentaren ab, er verstärkt dabei aber nur die Tendenz, den Kontext der jeweiligen Einzelpassage stärker zu berücksichtigen, die sich in der Kommentierungsweise der letzten Jahrzehnte zunehmend durchgesetzt hat. Die *Poetik* ist ein kurzer Text, der aber eben wegen dieser Kürze dem Leser nicht wenige Verständnisschwierigkeiten bereitet. Diese Schwierigkeiten kommen weniger daher, dass es zu viele erklärungsbedürftige sprachliche Formulierungen, Begriffe, Gegenstände gäbe, sondern daher, dass er für den eigenen Schulbetrieb geschrieben und deshalb an eine Hörerschaft gerichtet ist, die mit dem Lehrcurriculum schon vertraut war. Aristoteles selbst verweist in der *Poetik* immer wieder auf etwas, was er in anderen Disziplinen schon gezeigt hat, das daher in der *Poetik* nicht mehr behandelt werden müsse. Dem heutigen Leser sind, wenn er nicht vom Fach ist, diese Zusammenhänge nicht alle gegenwärtig. Er braucht also nicht nur eine Information über Einzelpassagen, sondern vor allem eine Sacherklärung, die die Einzelaussage aus ihrem Zusammenhang und aus dem Zusammenhang mit den anderen relevanten Disziplinen bei Aristoteles verstehbar macht. Diese Erklärung muss an nicht wenigen Stellen ergänzt werden durch Hinweise auf die Geschichte der *Poetik*-Deutung seit der Renaissance bzw. durch Hinweise auf die Zugehörigkeit bestimmter Deutungen zu größeren Diskurszusammenhängen. Der Kommentar hat deshalb nicht die Form einer fortlaufenden Einzelerklärung, sondern ist in Sachabschnitte gegliedert, wie sie sich aus den jeweiligen Inhalten, die in einem Kapitel behandelt werden, ergeben. Die Erklärung einzelner Wörter, Namen, Begriffe, Gegenstände, Ereignisse ist in kleiner Type in die jeweiligen Sachabschnitte eingefügt und kann daran leicht identifiziert werden.

Damit der Kommentar sowohl für den, der nur eine schnelle Information sucht, als auch für den, der an einer ausführlichen Erklärung interessiert ist, benutzbar ist, ist er in mehrere Erklärungsebenen gegliedert:

Die Erklärung jedes Kapitels beginnt mit einer zusammenfassenden Darstellung des Inhalts und der Gliederung dieses Kapitels. Sie gibt eine Grundinformation und eine Gesamtdeutung (Ebene A).

Die Ebene B ‚Einzelerklärung und Forschungsprobleme‘ gibt die Begründung der in A vorgeschlagenen Deutung durch eine genauere Einzelinterpretation des Textes und seines Zusammenhangs mit anderen Aristotelischen

Lehrstücken und durch eine Diskussion wichtiger Deutungsvorschläge der Forschung.

Bei den Themen, für die die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der *Poetik* eine besonders große Rolle gespielt hat, gibt es noch eine zusätzliche Erklärungsebene ‚Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte'.

Die drei Erklärungsebenen sind nicht schematisch und überall gleich, sondern je nach den sachlichen Bedürfnissen gebraucht. Bei Kapiteln, die wenig Erklärung zu einem hinreichenden Verständnis benötigen, ist die Ebene A ausführlicher. Wo diese Ebene zum Verständnis des Ganzen nicht ausreicht, ist die Informationsebene A kürzer, weil auf die Einzelerklärung oder die Diskussion kontroverser Deutungsvorschläge nicht verzichtet werden kann. Der Einbezug der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte als Unterpunkt von B ist auf die großen Fragen der *Poetik*-Deutung beschränkt, die über die Jahrhunderte hin immer wieder verhandelt wurden und die nicht nur in der Interpretationsgeschichte der *Poetik* eine Rolle spielen, sondern die in der Literaturtheorie im allgemeinen ebenso wie in der dichterischen Praxis der Neuzeit und Moderne rezipiert und diskutiert worden sind.

Die *Poetik* ist im Sinn der Interpretation dieses Kommentars ein systematisch und konsistent aufgebauter Text, dessen Teile aufeinander folgen und sich fortlaufend ergänzen. Damit dennoch auch bei einer Benutzung des Kommentars zu nur einzelnen Kapiteln die jeweilige Erklärung verstanden werden kann, habe ich gewisse Wiederholungen in Kauf genommen, dabei aber durch Herausarbeitung unterschiedlicher Aspekte des gleichen Problemkreises jeweils etwas Neues dazuzubringen versucht.

Der Übersetzung und Kommentierung liegt als Text die Edition von Rudolf Kassel (1965) zugrunde. Abweichungen sind jeweils im Kommentar erklärt und begründet. (Siehe die Zusammenstellung o. S. XXVIIf.)

Durch die Gliederung in verschiedene Erklärungsebenen kann der Kommentar sowohl für eine schnelle, knappe Information benutzt werden als auch für eine genauere Beschäftigung mit der Begründung des Textsinns. Insgesamt hat der Kommentar aber einführenden Charakter, er ist vor allem als Studienbuch gedacht und erklärt auch das, was Fachleuten nicht mehr erklärt werden muss; vorausgesetzt ist lediglich eine gewisse Vertrautheit mit literarischen und philosophischen Grundpositionen.

Angesichts der Tatsache, dass allein die Aufführung der Titel der Forschungsliteratur zur *Poetik* viele hundert Seiten beansprucht, konnte der Einbezug der Forschung nur in einer sehr begrenzten Auswahl geschehen. Ich habe aber den Versuch gemacht, die Unterschiede der im Lauf der Interpretationsgeschichte seit der Renaissance vorgelegten Deutungen der Sache nach bei der Interpretation zu thematisieren und aus ihnen die eigene

Interpretation zu entwickeln bzw. sie dagegen abzugrenzen. Hinweise auf einzelne Primär- oder Sekundärliteratur sind immer dort gegeben, wo dies zur Beglaubigung einer Bezugnahme nötig war, die Auswahl aus der darüber hinaus zitierten Literatur hat exemplarischen Charakter und könnte in den meisten Fällen durch viele weitere Arbeiten ergänzt oder ersetzt werden. Am Ende der einzelnen Kapitel ist eine Auswahl derjenigen Sekundärliteratur angegeben, die sich speziell mit den Themen dieses Kapitels beschäftigt, die darüber hinaus in der Kommentierung dieses Kapitels zitierte Sekundärliteratur findet sich im Literaturverzeichnis. Auch diese Auswahl kann weder den Anspruch erheben, vollständig zu sein, noch die jeweils beste Problembehandlung benannt zu haben. Grund für die Auswahl war in der Regel, dass die im Kommentar behandelten Forschungspositionen besonders deutlich vertreten waren. Natürlich müssen zu den jeweiligen Themen der einzelnen Kapitel zuerst die großen Kommentare, auf die nicht jedes Mal wieder hingewiesen wird, befragt werden.

Der Kürze wegen wurden moderne Autoren und Herausgeber nur mit Namen und Jahreszahl im Text zitiert mit Ausnahme der unter ,Weitere Primärliteratur' aufgeführten; die vollständigen Angaben muss man im Literaturverzeichnis nachschlagen.

Übersetzungen sind, wenn nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

Griechische Wörter sind grundsätzlich nach den Transkriptionsregeln der American Library Association und der Library of Congress (ALA-LC Romanization Tables, hg. v. R. K. Barry 1997) umgeschrieben; davon abweichend beginnt auch innerhalb von Komposita ein aspiriert anlautender Wortstamm mit ,*h*'. Zusätzlich markiert der Akut (´) die betonte Silbe.

Wörter, die Aristoteles in der *Poetik* terminologisch gebraucht, sind kursiv geschrieben, also z. B. *Mythos*, *Werk*, *Wiedererkennung*. Ansonsten folgt die Zitierweise üblichen Gepflogenheiten, direkte Einzelzitate stehen in doppelten Anführungszeichen und sind zur leichteren Unterscheidbarkeit kursiv geschrieben. Zitate, die nicht einem bestimmen Einzeltext entnommen sind, sondern auf etwas allgemein Gebräuchliches oder oft Benutztes verweisen, stehen in einfachen Anführungszeichen. Sie sind zusätzlich kursiv, wenn auf den Behauptungscharakter eines von Aristoteles gebrauchten Terminus hingewiesen werden soll (z. B.: Aristoteles nennt dies das ,*Werk*' der Tragödie).

Zitiert wird Aristoteles wie üblich nach der Ausgabe von Immanuel Bekker, deren Zählung nach Seiten, Spalten (a und b) und Zeilen in die meisten Ausgaben und Übersetzungen aufgenommen ist, so dass man sich überall an ihr orientieren kann. Die *Poetik* umfasst die Seiten 1447a8–1462b19.

Literaturverzeichnis

Die Forschungsliteratur zur *Poetik* findet man in den unten angeführten Bibliographien gut zusammengestellt. Das beste Hilfsmittel für die Zeit von ca. 900 bis 1996 bietet Schrier 1998, danach orientiert über die Neuerscheinungen Malcolm Heath unter „http://www.leeds.ac.uk/classics/resources/poetics/post1996.htm“. S. auch Flashar 2004.

Die folgenden Angaben beschränken sich auf die Ausgaben, Übersetzungen und Kommentare, die zu einer Hinführung auf das Studium der *Poetik* geeignet und im Buchhandel oder in Bibliotheken gut und allgemein zugänglich sind. Das Verzeichnis der Sekundärliteratur enthält die im Kommentar nur mit Namen und Jahreszahl zitierten Arbeiten. Die Auswahl erhebt nicht den Anspruch, exemplarisch zu sein, auch nicht im Bereich der Rezeptionsgeschichte der *Poetik*. Angeführt sind diejenigen Arbeiten, auf deren Ergebnisse oder Methoden der Kommentar allgemein oder konkret Bezug nimmt.

Ausgaben der *Poetik*

Aristotelis Opera, ex rec. I. Bekkeri ed. Academia Regia Borussica, vol. II, Berlin ^{1}1831. Repr., mit Vorwort u. Verzeichnis der wichtigsten Einzelausgaben [der *Poetik*: S. XIV] seit Bekker, besorgt v. O. Gigon, Berlin ^{2}1960. [Text der *Poetik*: S. 1447–1462]

Aristotelis De arte poetica liber, rec. R. Kassel, Oxford 1965.

Butcher, S. H.: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a critical text and translation of the *Poetics*, London 1895; ^{4}1907; corrected repr. ^{4}1911. Repr., with a prefatory essay by J. Gassner, New York ^{4}1951.

Bywater, I.: Aristotle, On the Art of Poetry. A revised text, with critical introduction, translation and commentary, Oxford 1909.

Dupont-Roc, R. u. Lallot, J.: Aristote, La Poétique. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture, Paris 1980 (collection Poétique).

Halliwell, S.: Aristotle, Poetics, in: Aristotle, Poetics, ed. and translated by S. Halliwell; Longinus, On the Sublime, ed. and translated by W. H. Fyve,

revised by D. Russell; Demetrius, On Style, ed. and translated by D. C. Innes, based on the translation by W. Rh. Roberts, Cambridge (Mass.)/ London 1995 (The Loeb Classical Library 199), S. 1–141.
Hardy, J.: Aristote, Poétique. Texte établi et traduit par J. H., Paris 1932; [4]1965. Repr. [4e tirage de la 2e éd. revue et corrigée] Paris 2002 (Collection des Universités de France [Collection Budé]).
Janko, R.: Notes on the Text, in: Janko 1987 [s. unter ‚Übersetzungen der *Poetik*'], S. xxiv–xxvi.
de Montmollin, D.: La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures, Neuchâtel 1951.
Rostagni, A.: Aristotele, La Poetica. Con introduzione, commento e appendice critica, Turin 1927. Poetica. Introduzione, testo e commento, Turin [2]1945 (Biblioteca di filologia classica).
Vahlen, J.: Aristotelis De arte poetica liber, Berlin 1867; [2]1874; Leipzig [3]1885. Repr. Hildesheim 1964 (Olms Paperbacks 5).

Übersetzungen der *Poetik*

Deutsche Übersetzungen:

Fuhrmann, M.: Aristoteles, Poetik, eingeleitet, übersetzt u. erläutert, München 1976. Mit dem griechischen Text der Ausgabe R. Kassels: Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch, übersetzt u. hg., Stuttgart 1982 (Reclams Universal-Bibliothek 7828).
Gigon, O.: Aristoteles, Vom Himmel, Von der Seele, Von der Dichtkunst, eingeleitet u. neu übertragen, Zürich 1950. Neuausgabe nur der *Poetik*: Aristoteles, Poetik. Übersetzung, Einleitung u. Anmerkungen, Stuttgart 1961 (Reclams Universal-Bibliothek 2337).

Englische Übersetzungen:

Else, G. F.: Aristotle, Poetics, translated with an introduction and notes, Ann Arbor 1967.
Halliwell, S.: The *Poetics* of Aristotle: translation and commentary, London 1987.
[Halliwell 1995]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.
Heath, M.: Aristotle, Poetics, translated with an introduction and notes, Harmondsworth 1996 (Penguin Classics).
Janko, R.: Aristotle, *Poetics* I with the *Tractatus Coislinianus*, a Hypothetical Reconstruction of *Poetics* II, the Fragments of the *On Poets*, translated with notes, Indianapolis/Cambridge 1987.

Französische Übersetzungen:

[Dupont-Roc/Lallot 1980]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.
[Hardy 1965]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.
Magnien, M.: Aristote, Poétique. Introduction, traduction nouvelle et annotations, Paris 1990 (Le Livre de poche 6734).

Italienische Übersetzungen:

Gallavotti, C.: Aristotele, Dell'arte poetica, Mailand 1974 (Scrittori greci e latini).
Lanza, D.: Aristotele, Poetica. Introduzione, traduzione e note, testo greco [curato da R. Kassel] a fronte, Mailand 1987 (Biblioteca Universale Rizzoli).
Valgimigli, M.: Aristotele, Poetica. Nuova ed. con introduzione e note di P. Donini, Rom 1997 (Biblioteca universale Laterza 56,2).

Spanische Übersetzungen:

Báez, F.: Poética de Aristóteles. Edición en griego, latín y castellano, Mérida 2003 (Colección de Filosofia). [incluye el *Tractatus Coislinianus*, los fragmentos de *Sobre los poetas* y *Problemas homéricos*, junto con la edición facsímil de la traducción al latín realizada por A. Pazzi (ed. de 1542)]
Cappelletti, Á. J.: Aristóteles, Poética. Introducción, traducción y notas, Caracas 1991.
García Yebra, V.: Ἀριστοτέλους Περὶ ποιητικῆς/Aristotelis Ars poetica/ Poética de Aristóteles. Ed. trilingüe, Madrid 1974 (Biblioteca románica hispánica IV · Textos, 8). Repr. 1988; 1992.
López Eire, A.: Aristóteles, Poética. Introducción, traducción, notas y comentario, Tres Cantos (Madrid) 2002.
Schlesinger, E.: Aristóteles, Poética. Traducción y notas. Nota preliminar de J. M. de Estrada, Buenos Aires 1947; [2]1959 (Biblioteca Emecé de obras universales. Sección 8, Clásicos griegos y latinos). Nueva ed., Buenos Aires 2003.
Sinnott, E.: Aristóteles, Poética. Traducción y notas, Buenos Aires 2004 (Colihue Clásica).

Lateinische Übersetzung von 1278:

De arte poetica Guillelmo de Moerbeke interprete, ed. E. Valgimigli, rev. Ae. Franceschini et L. Minio-Paluello, Brügge/Paris [1]1953 (Aristoteles Latinus XXXIII).
De arte poetica. Translatio Guillelmi de Moerbeka. Accedunt Expositio Media Averrois sive ‚Poetria' Hermanno Alemanno interprete et specimina

translationis Petri Leonii, ed. L. Minio-Paluello, Brüssel/Paris [2]1968 (Aristoteles Latinus XXXIII).

Mittelarabische Übersetzung des 10. Jhdts. (einer bis auf den Anfang des 6. Kapitels verlorenen syrischen Übersetzung der *Poetik*):

Margoliouth, D. S.: Analecta orientalia ad Poeticam Aristoteleam, London 1887. Repr. Hildesheim/Zürich/New York 2000. [*editio princeps* der arabischen Übersetzung v. Abu Bishr Matta u. des anonymen syrischen Fragments, dieses mit lat. Übersetzung]

Margoliouth, D. S.: The Poetics of Aristotle. Translated from Greek into English, and from Arabic into Latin, with a revised text, introduction, commentary, glossary and onomasticon, London 1911.

Tkatsch, J.: Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes, 2 Bde., 2. Bd. hg. v. A. Gudeman u. Th. Seif, Wien/Leipzig 1928/32 (Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Kommission für die Herausgabe der arabischen Aristoteles-Übersetzungen, I.). [1. Bd. mit lat. Übersetzung der arabischen Übersetzung u. des syrischen Fragments (S. 155)].

Kommentare zur *Poetik*

Moderne Kommentare:

van der Ben, N. u. Bremer, J. M.: Aristoteles, Poetica. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien, Amsterdam 1986.

[Bywater 1909]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.

Cooper, L.: Aristotle on the Art of Poetry. An Amplified Version, with Supplementary Illustrations for Students of English, Ithaca (N. Y.) [2]1947.

[Dupont-Roc/Lallot 1980]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.

Else, G. F.: Aristotle's Poetics: the Argument, Leiden 1957.

[Gallavotti 1974]: s. o. unter ‚Übersetzungen der *Poetik*'.

Golden, L. u. Hardison, O. B.: Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature. Translation by L. Golden, Commentary by O. B. Hardison, Englewood Cliffs (N. J.) 1968.

Gudeman, A.: Aristoteles, ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ, mit Einleitung, Text u. Adnotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang u. Indices, Berlin/Leipzig 1934.

[Halliwell 1987]: s. o. unter ‚Übersetzungen der *Poetik*'.

Lucas, D. W.: Aristotle, Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes, Oxford 1968.

[Rostagni 1945]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.

Vahlen, J.: Beiträge zu Aristoteles' Poetik, besorgt von H. Schöne, Leipzig/Berlin 1914. Repr. Hildesheim 1965.
[Valgimigli 1997]: s. o. unter ‚Übersetzungen der *Poetik*'.
Whalley, G.: Aristotle's *Poetics*. Translated and with a Commentary, ed. by J. Baxter and P. Atherton, Montreal/Kingston u. a. 1997.

Kommentare der Renaissance:

Castelvetro, L.: Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta [1570; [2]1576], hg. v. W. Romani, 2 Bde., Rom/Bari 1978/79 (Scrittori d'Italia 264/65).
Maggi, V. u. Lombardi, B.: In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes (1550), München 1969 (Poetiken des Cinquecento 4). [Explanationes]
Piccolomini, A.: Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele, con la traduttione del medesimo libro in lingua volgare, Venedig 1575. [Annotationi]
Robortello, F.: In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes (1548), München 1968 (Poetiken des Cinquecento 8). [Explicationes]
Vettori, P.: Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum (1560), München 1967 (Poetiken des Cinquecento 9). [Commentarii]

Weitere zur Erklärung der *Poetik* zitierte Texte der Renaissance:

Ammirato, S.: Il Dedalione o ver del poeta [1560], in: B. Weinberg (Hg.), Trattati di poetica e retorica del cinquecento, Bd. 2, Bari 1970, S. 477–512.
Beni, P.: Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque tragoediam metrorum vinculis solvere [1600], in: B. Weinberg (Hg.), Trattati di poetica e retorica del cinquecento, Bd. 4, Rom/Bari 1974, S. 345–395.
Capriano, G. P.: Della vera poetica [1555], in: B. Weinberg (Hg.), Trattati di poetica e retorica del cinquecento, Bd. 2, Bari 1970, S. 293–334.
Carriero, A.: Breve et ingenioso discorso contra l'opera di Dante [Parte Teorica] [1582], in: B. Weinberg (Hg.), Trattati di poetica e retorica del cinquecento, Bd. 3, Bari 1972, S. 277–306. [Contra Dante]
Fracastoro, G.: Navagero Della poetica [1555]. Testo critico, traduzione e note a cura di E. Peruzzi, Florenz 2005 (Secoli d'oro 43). [Naugerius]
Giacomini, L.: De la purgazione de la tragedia [1586], in: B. Weinberg (Hg.), Trattati di poetica e retorica del cinquecento, Bd. 3, Bari 1972, S. 345–371.
Giraldi Cinzio, G. B.: Discorso intorno al comporre dei romanzi (1554), in: C. Guerrieri Crocetti (Hg.), Scritti critici, Mailand 1973, S. 43–168.
Giraldi Cinzio, G. B.: Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie (1550), in: C. Guerrieri Crocetti (Hg.), Scritti critici, Mailand 1973, S. 169–224.
Minturno, A. S.: De poeta (1559), München 1970 (Poetiken des Cinquecento 5).

Pontano, G.: Dialoge, übersetzt v. H. Kiefer unter Mitarbeit v. H.-B. Gerl u. K. Thieme, München 1984 (Humanistische Bibliothek, Reihe II · Texte, Bd. 15).

Scaliger, J. C.: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Unter Mitwirkung v. M. Fuhrmann hg., übersetzt, eingeleitet u. erläutert v. L. Deitz u. G. Vogt-Spira, 5 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1994–2003.

Sidney, Ph.: An Apology for Poetry or The Defense of Poesy, hg. v. G. Shepherd, London 1965.

Tasso, T.: Discorsi dell'Arte Poetica e del Poema Eroico [1587; [2]1594], hg. v. L. Poma, Bari 1964 (Scrittori d'Italia 228). [Discorsi]

Viperano, G. A.: De poetica libri tres (1579), München 1967 (Poetiken des Cinquecento 10).

Weinberg, B. (Hg.): Trattati di poetica e retorica del cinquecento, 4 Bde., Bari 1970/72, Rom/Bari 1974 (Scrittori d'Italia 247, 248, 253, 258).

Mittelalterliche arabische Kommentare:

al-Farabi: Fārābī's Canons of Poetry, [ed. and translation by] A. J. Arberry, Rivista degli Studi Orientali 17 (1938), S. 266–278.

Averroës' Three Short Commentaries on Aristotle's „Topics," „Rhetoric," and „Poetics". Ed. and Translated by Ch. E. Butterworth, Albany (N. Y.) 1977 (Studies in Islamic Philosophy and Science).

Averroes' Middle Commentary on Aristotle's *Poetics*. Translation, introduction, and notes by Ch. E. Butterworth, South Bend (Ind.) [2]2000.

Avicenna's Commentary on the *Poetics* of Aristotle. A Critical Study with an Annotated Translation of the Text by I. M. Dahiyat, Leiden 1974.

Bibliographien zur *Poetik*

Cooper, L. u. Gudeman, A.: A Bibliography of the Poetics of Aristotle, New Haven/London 1928 (Cornell Studies in English 11).

Cranz, F. E.: A Bibliography of Aristotle Editions 1501–1600, with addenda and revisions by Ch. B. Schmitt, Baden-Baden [2]1984 (Bibliotheca bibliographica Aureliana 38).

Else, G. F.: A Survey of Work on Aristotle's *Poetics*, 1940–1954, Classical Weekly 48 (1954/55), S. 73–82.

[Flashar 2004]: s. unter ‚Sekundärliteratur'. Darin: S. 183–212, insbes. S. 183–186 (lat. u. arabische Übersetzungen der *Poetik*), S. 189f. u. 195f. (moderne Ausgaben u. Übersetzungen), sowie S. 407–492, insbes. S. 433–440 (Sekundärliteratur zu *Poetik* u. *Rhetorik*).

Herrick, M.T.: A Supplement to Cooper and Gudeman's *Bibliography of the Poetics of Aristotle*, American Journal of Philology 52 (1931), S. 168–174.
Schrier, O.J.: The *Poetics* of Aristotle and the *Tractatus Coislinianus*. A bibliography from about 900 till 1996, Leiden/Boston/Köln 1998 (Mnemosyne Suppl. 184).
Susemihl, F.: Zur Literatur von Aristoteles' *Poetik*, Jahrbücher für classische Philologie 105 (1872), S. 319–342.
Susemihl, F.: Bericht über die im Jahre 1873 erschienenen Arbeiten über griechische Philosophie, Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft, begründet v. C. Bursian, [JAW] 1 (Berlin 1875), S. 511–598, insbes. S. 594–597; [...] über die 1874 u. 1875 erschienenen [...], JAW 3 (1877), S. 261–400, insbes. S. 381–392.
Susemihl, F.: Bericht über Aristoteles [...] für das Jahr 1876, JAW (1878), S. 257–298, insbes. S. 283–295; [...] für das Jahr 1877, JAW 9 (1879), S. 336–364, insbes. S. 358–364; [...] für 1878 und 1879, JAW 17 (1881), S. 251–296, insbes. S. 282–289; [...] für 1880–1882, JAW 30 (1884), S. 1–98, insbes. S. 78–86; [...] für das Jahr 1883, JAW 34 (1885), S. 1–54, insbes. S. 48–52; [...] für 1884, JAW 42 (1887), S. 1–51, insbes. S. 40–46; [...] für 1885, JAW 42 (1887), S. 230–268, insbes. S. 258–263; [...] für 1886, JAW 50 (1889), S. 1–20, insbes. S. 16–20; [...] für 1887–1890, JAW 67 (1892), S. 78–184, insbes. S. 154–184; [...] für 1891, JAW 75 (1894), S. 80–114, insbes. S. 105–107; [...] für 1892, JAW 79 (1895), S. 79–133, insbes. S. 120–122; [...] für 1893, JAW 79 (1895), S. 258–292, insbes. S. 273–276; [...] für 1894, JAW 88 (1897), S. 1–48, insbes. S. 32–39.
Yossi, M.J. u. Melista, A.: Aristotle's Poetics. An annotated bibliography 1955–1975, Athen 1998 (Parousia. Parartēma 45).

Weitere Primärliteratur

Texte der Antike und des Mittelalters

Aischyli septem quae supersunt tragoedias ed. D. Page, Oxford 1972.
Ammonius: In Aristotelis De interpretatione commentarius, ed A. Busse, Berlin 1897 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. IV, pars V). [In De Int.]
Ammonius Hermeae: Commentaria in Peri hermeneias Aristotelis. Übersetzt v. Bartholomaeus Sylvanus, Neudruck der Ausgabe Venedig 1549 mit einer Einleitung v. R. Thiel, G. Radke u. Ch. Lohr, Stuttgart-Bad Cannstatt 2005 (Commentaria in Aristotelem Graeca – Versiones latinae temporis resuscitatarum litterarum [CAGL] 12).
Ammonius: On Aristotle On Interpretation 1–8, translated by D. Blank, London 1996.

Anonymi et Eustratii et Michaelis (Ephesii) in Ethica Nicomachea commentaria, ed. G. Heylbut, Berlin 1892 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. XX). [In Eth. Nicom.]

Anonymi et Stephani in artem rhetoricam commentaria, ed. H. Rabe, Berlin 1896 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. XXI, pars II). [In Rhet.]

Anonymous Commentary on Aristotle's De Interpretatione (Codex Parisinus Graecus 2064), hg. v. L. Tarán, Meisenheim am Glan 1978 (Beiträge zur Klassischen Philologie 95). [On De Int.]

Anonymus: Rhetorica ad Herennium. Lateinisch-Deutsch, hg. u. übersetzt v. Th. Nüßlein, Zürich/München 1994.

Aristophanis Comoediae, rec. F. W. Hall et W. M. Geldart, 2 Bde., Oxford [2]1906/07.

Aristotelis Analytica Priora et Posteriora, rec. W. D. Ross, praefatione et appendice auxit L. Minio-Paluello, Oxford 1964.

Aristotelis De Anima, rec. W. D. Ross, Oxford 1956.

Aristotelis De animalium motione et De animalium incessu. Ps-Aristotelis De spiritu libellus, ed. W. Jaeger, Leipzig 1913.

Aristotelis Ars Rhetorica, rec. W. D. Ross, Oxford 1959.

Aristotelis Categoriae et liber de Interpretatione, rec. L. Minio-Paluello, Oxford 1949.

Aristotelis Ethica Eudemia, rec. R. R. Walzer et J. M. Mingay, Oxford 1991.

Aristotelis Ethica Nicomachea, rec. I. Bywater, Oxford 1894.

Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta, collegit V. Rose, Leipzig 1886. Repr. Stuttgart 1967.

Aristotelis Opera, vol. III: Librorum deperditorum fragmenta collegit et annotationibus instruxit O. Gigon, Berlin/New York 1987.

Aristotelis Metaphysica, rec. W. Jaeger, Oxford 1957.

Aristotelis Meteorologicorum libri IV, rec. F. H. Fobes, Cambridge (Mass.) 1919.

Aristotelis Physica, rec. W. D. Ross, Oxford 1950.

Aristotelis quae feruntur De plantis, De mirabilibus auscultationibus, mechanica, De lineis insecabilibus, ventorum situs et nomina, De Melisso, Xenophane, Gorgia, ed. O. Apelt, Leipzig 1888.

Aristotelis Politica, ed. W. D. Ross, Oxford 1957.

Aristotelis quae feruntur Problemata physica, ed. Ch. É. Ruelle, rec. H. Knoellinger; ed. post utriusque mortem curavit J. Klek, Leipzig 1922.

Aristoteles, De sensu and De memoria, text and translation by G. R. T. Ross, Cambridge 1906.

Aristotelis Topica et Sophistici Elenchi, rec. W. D. Ross, Oxford 1958.

Aristoteles: Kategorien, übersetzt u. erläutert v. K. Oehler, Darmstadt 1984 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 1, Teil I).

Aristoteles: Peri Hermeneias, übersetzt u. erläutert v. H. Weidemann, Berlin 1994 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 1, Teil II).

Aristoteles: Analytica priora, übersetzt u. erläutert v. Th. Ebert u. U. Nortmann, Berlin 2007 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 3, Teil I).

Aristoteles: Analytica posteriora, übersetzt u. erläutert v. W. Detel, 2 Halbbde., Berlin 1993 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 3, Teil II).

Aristoteles: Rhetorik, übersetzt u. erläutert v. Ch. Rapp, 2 Halbbde., Berlin 2002 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 4).

Aristoteles: Politik, übersetzt u. erläutert v. E. Schütrumpf, 4 Teilbde., Berlin 1991–2005 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 9).

Aristoteles: Über die Seele, übersetzt [u. erläutert] v. W. Theiler, Berlin 1973 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 13).

Aristoteles: Fragmente zu Philosophie, Rhetorik, Poetik, Dichtung, übersetzt u. erläutert v. H. Flashar, U. Dubielzig u. B. Breitenberger, Berlin 2006 (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 20, Teil I).

Aristoteles: Metaphysik. Griechisch-Deutsch. Neubearbeitung der Übersetzung v. H. Bonitz, mit Einleitung u. Kommentar hg. v. H. Seidl, 2 Halbbde., Hamburg 1989/91 (Philosophische Bibliothek 307/308).

Aristoteles: Topik, übersetzt u. kommentiert v. T. Wagner u. Ch. Rapp, Stuttgart 2004.

v. Arnim, H. (Hg.).: Stoicorum veterum fragmenta, 4 Bde., Leipzig 1903–24. Repr. München 2004. [SVF]

Athenaei Naucratitae Dipnosophistarum libri XV, rec. G. Kaibel, 3 Bde., Leipzig 1887–90.

Aurelius Augustinus: De musica, Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Lateinisch-Deutsch, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen v. F. Hentschel, Hamburg 2002 (Philosophische Bibliothek 539).

Austin, C. (Hg.): Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta, Berlin 1973.

Anicii Manlii Severini Boetii Commentarii in librum Aristotelis Περὶ ἑρμηνείας, rec. C. Meiser, 2 Bde., Leipzig 1877/80. [In De Int.]

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 1: Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium libri IV, rec. F. Marx, ed. stereotypam correctiorem cum addendis curavit W. Trillitzsch, Leipzig 1964.

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 2: Rhetorici libri duo quae vocantur De inventione, rec. E. Stroebel, Stuttgart 1965.

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 3: De oratore, ed. K. F. Kumaniecki, Stuttgart/Leipzig 1969.

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 39: De re publica, rec. K. Ziegler, Leipzig [7]1969.

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 42: Academicorum reliquiae cum Lucullo, rec. O. Plasberg, Stuttgart 1966.

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 43: De finibus bonorum et malorum, rec. Th. Schiche, Stuttgart 1956.
M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 44: Tusculanae disputationes, rec. M. Pohlenz, Stuttgart 1965.
M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc. 48: De officiis/De virtutibus, rec. C. Atzert, Leipzig 1963.
Démétrios: Du style. Texte établi et traduit par P. Chiron, Paris 1993 (Collection Budé). [Perí hermēneías]
Diehl, E.: Anthologia Lyrica Graeca, Fasc. I: Poetae Elegiaci, Leipzig [3]1954.
Diels, H.: Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch, hg. v. W. Kranz, 3 Bde., Berlin [6]1951/52. Repr. Hildesheim 2004/05.
Diogenis Laertii Vitae philosophorum, rec. H. S. Long, 2 Bde., Oxford 1964.
Dionysii Halicarnasei quae exstant, vol. V: Opuscula, vol. I, ed. H. Usener et L. Radermacher, Berlin 1899. Repr. Stuttgart/Leipzig 1997.
Euripidis Fabulae, ed. J. Diggle, 3 Bde., Oxford 1981–94.
Gauly, B., Käppel, L. u. a. (Hgg.): Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel. Ausgewählte Zeugnisse u. Fragmente. Griechisch u. deutsch, Göttingen 1991.
Herodoti Historiae, rec. C. Hude, 2 Bde., Oxford [3]1927.
Œuvres complètes d'Hippocrate. Traduction nouvelle avec le texte grec en regard, collationné sur les manuscrits et toutes les éditions; accompagnée d'une introduction, de commentaires médicaux, de variantes et de notes philologiques; par É. Littré, 10 Bde., Paris 1839–61. Repr. Amsterdam 1961–82.
Hippocrates. With an English translation by W. H. S. Jones [vol. I, II, IV]/E. T. Withington [vol. III], 4 Bde., London/New York, 1923–31 (The Loeb Classical Library 147–150).
Homeri Opera, rec. D. B. Monro et T. W. Allen, 5 Bde., Oxford [3]1920–46.
Q. Horati Flacci opera, rec. F. Klingner, Leipzig [3]1959.
Hülser, K. (Hg.): Die Fragmente zur Dialektik der Stoiker. Neue Sammlung der Texte mit deutscher Übersetzung u. Kommentaren, 4 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1987/88. [Dialektik-Fragmente]
Jacoby, F.: Die Fragmente der griechischen Historiker (F GR HIST), Dritter Teil: Geschichte von Staedten und Voelkern, B: Autoren ueber einzelne Staedte (Laender), Nr. 297–607, Leiden 1950.
Jamblichi De mysteriis liber, rec. G. Parthey, Berlin 1857.
Kannicht, R. (Hg.): Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), vol. 5: Euripides, 2 Teilbde., Göttingen 2004.
Koster, W. J. W. (Hg.): Scholia in Aristophanem, Pars I, Fasc. IA., Groningen 1975 (Scripta Academica Groningana).
Lucreti De rerum natura libri VI, rec. Sh. Bailey, Oxford [2]1922.
Pseudo-Longinus: Vom Erhabenen. Griechisch u. deutsch v. R. Brandt, Darmstadt 1966.

Ambrosii Theodosii Macrobii Saturnalia, ed. J. Willis, Leipzig 1963.
Olympiodorus, Commentary on the First Alcibiades of Plato, critical text by L. G. Westerink, Amsterdam [2]1982. [On Alc. 1]
P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, ed. W. S. Anderson, Leipzig [5]1988.
Ioannis Philoponi in Aristotelis Categorias commentarium, ed. A. Busse, Berlin 1898 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. XIII, pars I). [In Cat.]
Ioannis Philoponi in Aristotelis Analytica Priora commentaria, ed. M. Wallies, Berlin 1905 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. XIII, pars II). [In Anal. Pr.]
Ioannis Philoponi in Aristotelis de anima libros commentaria, ed. M. Hayduck, Berlin 1897 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. XV). [In De An.]
Ioannis Philoponi in Aristotelis Physicorum libros tres priores commentaria, ed. H. Vitelli, Berlin 1887 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. XVI). [In Phys.]
Pindari Carmina cum fragmentis, post B. Snell [pars I] ed. H. Maehler, 2 Bde., Leipzig [5]1971/[1]1989.
Platonis opera, rec J. Burnet, 5 Bde., Oxford 1900–07.
Platon: Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch [die deutsche Übersetzung gemäss der Schleiermacherschen, teilweise der Hieronymus-Müllerschen u. teilweise Neuübersetzung. Griechischer Text aus der Sammlung Budé], hg. u. überarbeitet v. G. Eigler unter Mitarbeit v. H. Hofmann, D. Kurz, K. Schöpsdau, P. Staudacher u. K. Widra, Darmstadt [5]2005.
Platon: Sämtliche Dialoge. In Verbindung mit K. Hildebrandt, C. Ritter u. G. Schneider hg. u. mit Einleitungen, Literaturübersichten, Anmerkungen u. Registern versehen v. O. Apelt, 7 Bde., Hamburg 1993 (Philosophische Bibliothek, Jubiläumsausgabe).
Platonio: La commedia greca. Edizione critica, traduzione e commento di F. Perusino, Urbino 1989.
Plotini Opera, ed. P. Henry et H.-R. Schwyzer, 3 Bde., Oxford 1964/77/82.
Plutarchi Moralia, vol. I, rec. et emendaverunt W. R. Paton et I. Wegehaupt, praefationem scripsit M. Pohlenz, ed. correctiorem curavit H. Gärtner, Leipzig [2]1974.
Prisciani Institutionum Grammaticarum libri XVIII, ex rec. M. Hertzii, 2 Bde., Leipzig 1855/59 (Grammatici Latini, ex rec. H. Keilii, vol. II, vol. III).
Procli Diadochi In Platonis Rem publicam commentarii, ed. W. Kroll, 2 Bde., Leipzig 1899/1901. [In Rem publ.]
Procli Diadochi In primum Euclidis elementorum librum commentarii, ed. G. Friedlein, Leipzig 1873. [In Eucl.]
M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII, ed. L. Radermacher, 2 Bde., Leipzig 1971.

M. Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. u. übersetzt v. H. Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1972.
L. Annaei Senecae Dialogorum libri XII, rec. L. D. Reynolds, Oxford 1977.
Sexti Empirici opera, rec. H. Mutschmann, 2 Bde., Leipzig 1911/14.
Simplicii in Aristotelis Physicorum libros quattuor priores commentaria, ed. H. Diels, Berlin 1882 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. IX). [In Phys.]
Simplicii in libros Aristotelis de Anima commentaria, ed. M. Hayduck, Berlin 1882 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. XI). [In De An.]
Sophoclis Tragoediae, ed. R. D. Dawe, 2 Bde., Leipzig 1975/79.
Spengel, L. (Hg.): Rhetores Graeci, 3 Bde., Leipzig 1853–56. Repr. Frankfurt a. M. 1966.
Stephani in librum Aristotelis De Interpretatione commentarium ed. M. Hayduck, Berlin 1885 (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. XVIII, pars III). [In De Int.]
Suidae lexicon, ed. A. Adler, 5 Teilbde., Stuttgart 1928–38 (Lexicographi Graeci, vol. I). Repr. München/Leipzig 2001. [Suda]
Theocritus, ed. with a translation and commentary by A. S. F. Gow, 2 Bde., Cambridge 1952.
Sancti Thomae Aquinatis In Metaphysicam Aristotelis commentaria, ed. M.-R. Cathala, Turin [3]1935. [In Metaph.]
Sancti Thomae Aquinatis In decem libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio, ed. R. M. Spiazzi, Turin [3]1964. [In Eth. Nicom.]
Sancti Thomae de Aquino Opera omnia iussu impensaque Leonis XIII P. M. edita, tomus I: In libros Posteriorum Analyticorum expositio, Rom 1882. [In Anal. Post.]
Wehrli, F. (Hg.): Die Schule des Aristoteles. Texte u. Kommentar, Heft IX, Basel/Stuttgart [2]1969.
P. Vergili Maronis opera, rec. R. A. B. Mynors, Oxford 1969.
West, M. (Hg.): Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati, 2 Bde., Oxford 1989/92.

Texte der Neuzeit

(Renaissance-Texte s. o. unter ‚Kommentare zur *Poetik*')

Adorno, Th. W. u. Horkheimer, M.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, New York 1944. Repr. Frankfurt a. M. 1969.
Baumgarten, A. G.: Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der ‚Aesthetica' (1750–58), übersetzt u. hg. v. H. R. Schweizer, Hamburg [2]1988 (Philosophische Bibliothek 355).
v. Blanckenburg, F.: Versuch über den Roman, Leipzig/Liegnitz 1774. Repr., mit einem Nachwort hg. v. E. Lämmert, Stuttgart 1965 (Sammlung Metzler 39).

v. Blankenburg, F.: Literarische Zusätze zu Johann George Sulzers allgemeiner Theorie der schoenen Künste, 3 Bde., Leipzig 1796–98. Repr. Frankfurt a. M. 1972 (Athenäum Reprints).

Blumenberg, H.: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a. M. ²1999.

Breitinger, J. J.: Critische Dichtkunst, Zürich/Leipzig 1740. Repr., mit einem Nachwort v. W. Bender, 2 Bde., Stuttgart 1966.

Buck, A., Heitmann, K. u. Mettmann, W. (Hgg.): Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock, Frankfurt a. M. 1972 (Dokumente zur europäischen Poetik 3).

Carnap, R.: Der logische Aufbau der Welt, Berlin 1928. Repr., mit dem Vorwort zur 2. Auflage von 1961, Hamburg 1998 (Philosophische Bibliothek 514).

Deleuze, G.: Spinoza et le problème de l'expression, Paris 1968. Dt.: Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie, aus dem Französischen v. U. J. Schneider, München 1993.

Derrida, J.: Cogito et historie de la folie, in: ders., L'écriture et la différence, Paris 1967, S. 51–98. Dt.: Cogito und Geschichte des Wahnsinns, in: ders., Die Schrift und die Differenz, aus dem Französischen v. R. Gasché u. U. Köppen, Frankfurt a. M. ⁸2000 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177), S. 53–101.

Descartes, R.: Die Leidenschaften der Seele. Französich-Deutsch, übersetzt u. hg. v. K. Hammacher, Hamburg 1984 (Philosophische Bibliothek 345).

Descartes, R. : Meditationes de prima philosophia. Lateinisch-Deutsch, hg. v. L. Gäbe, Hamburg ³1992 (Philosophische Bibliothek 250a)

Foucault, M.: Histoire de la sexualité III: Le souci de soi, Paris 1984 (Bibliothèque des Histoires 28). Dt.: Sexualität und Wahrheit, Bd. 3: Die Sorge um sich, aus dem Französischen v. U. Raulff u. W. Seitter, Frankfurt a. M. 1989 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 718).

Frege, G.: Über Sinn und Bedeutung, in: ders., Funktion, Begriff, Bedeutung, hg. u. eingeleitet v. G. Patzig, Göttingen 1994, S. 40–65.

Gadamer, H.-G.: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen ²1965.

Goethe, J. W.: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans, in: Berliner Ausgabe, hg. v. S. Seidel, Bd. 3: Poetische Werke. Gedichte und Singspiele III. West-östlicher Divan, Berlin ²1973, S. 161–320.

Goethe, J. W.: Faust. Eine Tragödie, in: Berliner Ausgabe, hg. v. S. Seidel, Bd. 8: Poetische Werke. Dramatische Dichtungen IV, Berlin ²1973, S. 145–545.

Goethe, J. W.: Über epische und dramatische Dichtung. Von Goethe und Schiller (1797), in: Berliner Ausgabe, hg. v. S. Seidel, Bd. 17: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur I, Berlin ²1984, S. 326–328.

Goethe, J. W.: Nachlese zu Aristoteles' „Poetik" (1827), in: Berliner Ausgabe, hg. v. S. Seidel, Bd. 18: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur II, Berlin [2]1984, S. 121–125.

Goethe, J. W.: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1789), in: Berliner Ausgabe, hg. v. S. Seidel, Bd. 19: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst I, Berlin [2]1985, S. 77–82.

Goethe, J. W.: Goethes Gespräche – Erster Teil, in: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. v. E. Beutler, Zürich 1948–71, Bd. 22.

Gottsched, J. Ch.: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Theoretischer Teil, in: Ausgewählte Werke, hg. v. P. M. Mitchell, Bd. 5, Teil 1, Berlin/New York 1983.

Gottsched, J. Ch.: Versuch einer critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil, in: Ausgewählte Werke, hg. v. P. M. Mitchell, Bd. 6, Teil 1, Berlin/New York 1973.

v. Hartmann, E.: Ästhetik, in: Ausgewählte Werke, Bd. 4, Leipzig 1888.

Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I–III, in: Werke in 20 Bänden [Theorie-Werkausgabe], hg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1969ff., Bd. 13–15 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 613–615).

Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III, in: Werke in 20 Bänden [Theorie-Werkausgabe], hg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1969ff., Bd. 20 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 620).

Herder, J. G.: Über die neuere deutsche Literatur, in: Frühe Schriften 1764–1772, hg. v. U. Gaier, Frankfurt a. M. 1985 (Werke, hg. v. M. Bollacher u. a., Bd. 1), S. 161–649.

Herder, J. G.: Viertes Wäldchen [der Kritischen Wälder zur Ästhetik], in: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. v. G. E. Grimm, Frankfurt a. M. 1993 (Werke, hg. v. G. Arnold u. a., Bd. 2), S. 247–442.

Home, H.: Elements of Criticism, 3 Bde., Edinburgh 1762. Repr. Hildesheim 1970.

Jakobson, R.: Was ist Poesie?, in: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. v. E. Holenstein u. T. Schelbert, Frankfurt a. M. 1979 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262), S. 67–82.

Kant, I.: Kant's gesammelte Schriften, hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. I: Werke, 9 Bde., Berlin [1]1902–12, [2]1910–23. Repr.: Werke. Akademie-Textausgabe, 9 Bde., Berlin/New York 1968.

de La Rochefoucauld, F.: Réflexions ou Sentences et Maximes morales, Paris 1665. Repr. 1961.

Leibniz, G. W.: Metaphysiche Abhandlung/Discours de Métaphysique, übersetzt u. mit Vorwort u. Anmerkungen hg. v. H. Herring, Hamburg 1958 (Philosophische Bibliothek 260).

Leibniz, G.W.: Frühe Schriften zum Naturrecht. Lateinisch-Deutsch, hg., mit einer Einleitung u. Anmerkungen versehen sowie unter Mitwirkung v. H. Zimmermann übersetzt v. H. Busche, Hamburg 2003 (Philosophische Bibliothek 543).
Lenz, J.M.R.: Werke in zwölf Bänden. Faksimiles der Erstausgaben seiner zu Lebzeiten selbständig erschienenen Texte, hg. v. Ch. Weiß, St. Ingbert 2001.
Lessing, G. E.: Hamburgische Dramaturgie, in: Werke 1767–1769, hg. v. K. Bohnen, Frankfurt a. M. 1985 (Werke und Briefe, hg. v. W. Barner, Bd. 6), S. 181–694.
Lessing, G. E., Mendelssohn, M., Nicolai, F.: Briefwechsel über das Trauerspiel, hg. u. komm. v. J. Schulte-Sasse, München 1972 (Winkler Texte).
Lukács, G.: Die Katharsis als Allgemeine Kategorie der Ästhetik, in: ders., Ästhetik, I: Die Eigenart des Ästhetischen, I, Neuwied/Berlin 1963, S. 802–835.
Mann, Th.: Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten, Frankfurt a. M. [3]1976.
Mendelssohn, M.: Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele, hg. v. D. Bourel, Hamburg 1979 (Philosophische Bibliothek 317).
Morhof, D. G.: Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie, hg. v. H. Boetius, Lübeck 1700. Repr. Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1969.
Nietzsche, F.: ‚Die Geburt der Tragödie' und ‚Versuch einer Selbstkritik', in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden., hg. v. G. Colli u. M. Montinari, Bd. 1, München/New York 1980.
Petrarca, F.: Vertrauliche Briefe/Familiares epistolae XXIV, übersetzt u. kommentiert v. F. Neumann, Mainz 1999.
Scheler, M.: Zum Phänomen des Tragischen, in: ders., Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze, Bern [4]1955, S. 149–169.
Schelling, F. W. J.: Philosophie der Kunst, aus dem handschriftlichen Nachlaß hg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart 1859. Repr. Darmstadt 1966.
Schelling, F. W. J.: Philosophie der Offenbarung: 1841/42, hg. u. eingeleitet v. M. Frank, Frankfurt a. M. 1977 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 181).
Schiller, F.: Werke und Briefe, 12 Bde., hg. v. O. Dann, A. Gellhaus u. a., Frankfurt a. M. 1988–2004.
Schklowski, V.: Kunst als Verfahren [1916], in: F. Mierau (Hg.), Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Leipzig 1987 (Reclams Universal-Bibliothek 1163), S. 11–32.
Schlegel, A. W.: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst (1801–04), hg. v. B. Seuffert, 3 Bde., Heilbronn 1884.
Schlegel, A. W.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, in: Kritische Schriften und Briefe, hg. v. E. Lohner, Bd. 5, Stuttgart/Berlin u. a. 1966.

Schleiermacher, F.: Vorlesungen über die Ästhetik. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften hg. v. C. Lommatzsch, Berlin 1842. Repr. Berlin/New York 1974.
Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung, hg. v. A. Hübscher, mit einem Nachwort v. G. Ingenkamp, 2 Bde., Stuttgart 1987.
Sulzer, J. G.: Vermischte Philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Leipzig 1773.
Vico, G.: Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker, übersetzt v. V. Hösle u. Ch. Jermann, 2 Bde., Hamburg 1990 (Philosophische Bibliothek 418a/b).
Wittgenstein, L.: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition, hg. v. B. McGuinness u. J. Schulte, Frankfurt a. M. 1998 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1359).
Wittgenstein, L.: Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition, Frankfurt a. M. [7]2001.
Wittgenstein, L.: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion, hg. v. C. Barret, Göttingen 1971.
v. Wolff, Ch.: Vernünfftige Gedancken Von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Halle [5]1751. Repr., mit einer Einleitung u. einem kritischen Apparat v. Ch. A. Corr, in: Gesammelte Werke, hg. v. J. École, H. W. Arndt u. a., I. Abteilung, Bd. 2, 2 Teilbde., Hildesheim/Zürich/New York 2003.
Wordsworth, W.: The Prose Works, hg. v. W. J. B. Owen u. J. W. Smyser, 3 Bde., Oxford 1974.

Sekundärliteratur

Adkins, A. W. H.: Merit and Responsibility: A Study in Greek Values, Oxford 1960. Repr. 1965.
Adkins, A. W. H.: Aristotle and the Best Kind of Tragedy, Classical Quarterly N. S. 16 (1966), S. 78–102.
Allan, D. J.: Εἴδη τραγῳδίας in Aristotle's *Poetics*, Classical Quarterly N. S. 22 (1972), S. 81–88.
Allan, D. J.: Peripeteia quid sit, Caesar occisus ostendit, Mnemosyne 29 (1976), S. 337–350.
Allemann, B.: Ironie und Dichtung, Pfullingen [2]1968.
Allemann, B.: Die Metapher und das Wesen der Sprache, Weltgespräch 4 (1969), S. 92–101.
Andersen, Ø. u. Haarberg, J. (Hgg.): Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics, London 2001.

Andrisano, A.: Aristot. *Poet.* 1452b9–13 (*hoi en to phanero thanatoi*), Museum Criticum 30/31 (1995/96), S. 189–216.

Armstrong, D. u. Peterson, Ch. W.: Rhetorical Balance in Aristotle's Definition of the Tragic Agent: *Poetics* 13, Classical Quarterly N.S. 30 (1980), S. 62–71.

Armstrong, J. M.: Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry, Classical Quarterly N. S. 48 (1998), S. 447–455.

Auerbach, E.: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946.

Ax, W.: Laut, Stimme und Sprache. Studien zu drei Grundbegriffen der antiken Sprachtheorie, Göttingen 1986 (Hypomnemata 84).

Ax, W.: Wissen und Handeln. Ein Beitrag zum Verständnis des 14. Kapitels der Aristotelischen Poetik (1453b26–54a9), Poetica 21 (1989), S. 261–276.

Ax, W.: Aristoteles, in: M. Dascal, D. Gerhardus u. a. (Hgg.): Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung, 1. Halbbd., Berlin/New York 1992 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft VII, 1), S. 244–259.

Baldwin, Ch. S.: Renaissance Literary Theory and Practice: Classicism in the Rhetoric and Poetic of Italy, France, and England, 1400–1600, ed. and with an introduction by D. L. Clark, New York 1939.

Barner, W.: Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhanden?, Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 42 (1998), S. 457–462.

Barnouw, J.: Propositional Perception: Phantasia, Predication, and Sign in Plato, Aristotle, and the Stoics, Lanham (Md.) 2002.

Beardsley, M. C.: Aesthetics from Classical Greece to the Present: a Short History, New York 1966.

Behrens, I.: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen, Halle a. d. Saale 1940.

Beierwaltes, W.: Musica exercitium metaphysices occultum? Zur philosophischen Frage nach der Musik bei Schopenhauer, in: ders. u. W. Schrader (Hgg.), Weltaspekte der Philosophie. Rudolph Berlinger zum 26. Oktober 1972, Amsterdam 1972, S. 215–231.

Belfiore, E.: Aristotle's Concept of *Praxis* in the *Poetics*, Classical Journal 79 (1983/84), S. 110–124.

Belfiore, E.: Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology, Classical Quarterly N. S. 35 (1985), S. 349–361. Repr. in: L. Gerson (Hg.), Aristotle: Critical Essays, London 1999, S. 272–288.

Belfiore, E.: Περιπέτεια as Discontinuous Action: Aristotle *Poetics* 11. 1452a22–29, Classical Philology 83 (1988), S. 183–194.

Belfiore, E.: Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion, Princeton (N. J.) 1992.

Belfiore, E.: Aristotle's ,muthos' and Narratological Plots, Classical Bulletin 73 (1997), S. 141–147.
Belfiore, E.: Harming Friends: Problematic Reciprocity in Greek Tragedy, in: C. Gill, N. Postlethwaite u. R. Seaford (Hgg.), Reciprocity in Ancient Greece, Oxford 1998, S. 139–158.
Belfiore, E.: Narratological Plots and Aristotle's Mythos, Arethusa 33 (2000), S. 37–70.
Belfiore, E.: Dramatic and Epic Time: ,Magnitude' and ,Length' in Aristotle's *Poetics*, in: Ø. Andersen u. J. Haarberg (Hgg.), Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics, London 2001, S. 25–49.
Belli, G.: Aristotele e Posidonio sul significato del syndesmos, Aevum 61 (1987), S. 105–107.
van der Ben, N.: Aristotle's *Poetics*, 1449b27–28, in: J. M. Bremer, S. L. Radt u. C. J. Ruijgh (Hgg.), Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek, Amsterdam 1976, S. 1–15.
Benmakhlouf, A.: Bertrand Russell. L'atomisme logique, Paris 1996.
Benn, A. W.: Aristotle's Theory of Tragic Emotion, Mind 23 (1914), S. 84–90.
van Bennekom, R.: The Definitions of σύνδεσμος and ἄρθρον in Aristotle, *Poetics* ch. 20, Mnemosyne 28 (1975), S. 399–411.
Bernard, W.: Rezeptivität und Spontaneität der Wahrnehmung bei Aristoteles, Baden-Baden 1988 (Saecula spiritalia 19).
Bernays, J.: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie, Breslau 1858. Repr. Hildesheim 1970.
Bernhardi, A. F.: Sprachlehre, 2 Bde., Berlin 1801/03. Repr. Hildesheim 1973.
Bieber, M.: Artikel ,Maske', in: W. Kroll (Hg.), Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Bd. XIV/2, Stuttgart 1930, Sp. 2070–2120.
Bierl, A.: Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ,metatheatralische' Aspekte im Text, Tübingen 1991 (Classica Monacensia 1).
Billault, A.: Le spectacle tragique dans la *Poétique* d'Aristote, in: ders. u. Ch. Mauduit (Hgg.), Lectures antiques de la tragédie grecque. Actes de la Table-ronde du 25 novembre 1999, Lyon/Paris 2001, S. 43–59.
Bittner, R.: One Action, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 97–110.
Black, D. L.: Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy, Leiden 1990 (Islamic Philosophy and Theology 7).
Blume, H. D.: Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt [3]1991.
Blumenberg, H.: ,Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, Studium Generale 10 (1957), S. 260–283. Repr. in: ders., Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981 (Reclams Universal-Bibliothek 7715), S. 55–103.

Blundell, M. Wh.: *Ēthos* and *Dianoia* Reconsidered, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 155–175.
Boardman, J., Bruneau, P. u. a. (Hgg.): Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, 8 Bde., Zürich/München 1981–97.
Böhme, G. u. H.: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt a. M. 1985 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 542).
Böhme, H.: Zur Gegenstandsfrage der Germanistik und Kulturwissenschaft, Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 42 (1998), S. 476–485.
Boggess, W.: Aristotle's Poetics in the Fourteenth Century, Studies in Philology 67 (1970), S. 278–294.
Bonanno, M. G.: Sull'opsis aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno, in: L. Belloni, V. Citti u. L. de Finis (Hgg.), Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899–1999), Trento 1999, S. 251–278.
Bonanno, M. G.: Opsis e opseis nella Poetica di Aristotele, in: G. Arrighetti (Hg.), Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica, Pisa 2000, S. 401–411.
Bosley, R., Shiner, R. A. u. Sisson, J. D. (Hgg.): Aristotle, Virtue and the Mean, Edmonton 1995.
Bottin, L.: Le glotte e l'elocuzione, Bollettino dell'Istituto di filologia greca dell'Università di Padova 1 (1974), S. 30–48.
Bowra, C. M.: Sophokles über seine eigene Entwicklung, in: H. Diller (Hg.), Sophokles, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung 95), S. 126–146.
Boys-Stones, G. R. (Hg.): Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revisions, Oxford 2003.
van Braam, P.: Aristotle's Use of *hamartia*, Classical Quarterly 6 (1912), S. 266–272.
Brancato, G.: Il ‚quarto caso' nella *Poetica* di Aristotele, in: Annuario commemorativo del primo Centenario del Liceo F. Maurolico, Messina 1962, S. 9–55.
Brancato, G.: La σύστασις nella Poetica di Aristotele, Neapel 1963 (Collana di studi greci 40).
Brandenstein, W.: Iambos, Thriambos, Dithyrambos, Indogermanische Forschungen 54 (1936), S. 34–38.
Brandt, R.: Historisches zum Selbstbewusstsein, in: B. Tuschling (Hg.), Probleme der ‚Kritik der reinen Vernunft'. Kant-Tagung Marburg 1981, Berlin 1984, S. 1–14.
Bremer, J. M.: Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy, Diss. Amsterdam 1969.
Bremer, J. M.: Aristoteles, Empedokles und die Erkenntnisleistung der Metapher, Poetica 12 (1980), S. 350–376.
Brink, C. O.: Horace On Poetry. The ‚Ars Poetica', Cambridge 1971.

Bröcker, W.: Gorgias contra Parmenides, Hermes 86 (1958), S. 425–440.
Brommer, F.: Satyroi, Würzburg 1937.
Brooke-Rose, C.: A Grammar of Metaphor, London 1958. Repr. 1965.
Brown, A. L.: Three and Scene-Painting Sophocles, Proceedings of the Cambridge Philological Society 30 (1984), S. 1–17.
Brunius, T.: Inspiration and Katharsis. The Interpretation of Aristotle's „The Poetics" VI 1449b26, Uppsala 1966 (Swedish Studies in Aesthetics 3).
Buck, A.: Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance, Tübingen 1952 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 94).
Büttner, S.: Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung, Tübingen/Basel 2000.
Büttner, S.: Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen, München 2006 (Beck'sche Reihe 1674).
Bulle, H.: Das Bühnenbild bei Aristoteles, Philologus 84 (1929), S. 252–257.
Bundrick, S.: Music and Image in Classical Athens, Cambridge 2005.
Burke, P.: Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, aus dem Englischen v. R. Kaiser, Berlin [2]1992.
Burkert, W.: Greek Tragedy and Sacrificial Ritual, Greek, Roman and Byzantine Studies 7 (1966), S. 87–121.
Burton, R. W. B.: The Chorus in Sophocles' Tragedies, Oxford 1980.
Busche, H.: Die Aufgaben der *phantasia* nach Aristoteles, in: Th. Dewender u. Th. Welt (Hgg.), Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie, München/Leipzig 2003, S. 23–43.
[Butcher 1951]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.
[Butterworth 2000]: s. Averroes unter ‚Kommentare zur *Poetik*'.
Cadoni, N.: Un *deus ex machina* sulla „scena" dell'*Iliade* (Aristot. *Poet.* 15, 1454a37–b3 e *Sch. ex Il.* II 156), Maia 52 (2000), S. 407–414.
Campbell, J. S.: Painless Pleasure: Catharsis in the *Poetics*, Les Études Classiques 69 (2001), S. 225–236.
Cantarella, R.: Il dramma antico come spettacolo, Dioniso 41 (1967), S. 55–78.
Carey, C.: ‚Philanthropy' in Aristotle's *Poetics*, Eranos 86 (1988), S. 131–139.
Carroll, M.: Aristotle's Poetics, c. XXV in the Light of the Homeric Scholia, Diss. Baltimore 1895.
Casanova, A.: Su Aristotele, *Poet.* 6, 7 (1450a12–15), Prometheus 1 (1975), S. 27–37.
Cauquelin, A.: Aristote. Le langage, Paris 1990.
Cave, T.: Recognitions. A Study in Poetics, Oxford 1988.
Centanni, M.: L'eccitazione e la temperatura delle passioni: l'estetica del tragico da Platone ad Aristotele, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (AION), Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico, Sezione filologico-letteraria, 17 (1995), S. 75–88.

Cessi, V.: Praxis e mythos nella Poetica di Aristotele, Quaderni Urbinati di Cultura Classica 48 (1985), S. 45–60.

Cessi, V.: Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles, Frankfurt a. M. 1987 (Beiträge zur Klassischen Philologie 180).

Chambers, M.: Aristotle's Homer: *Poetics* 1451a24–27, Classical Philology 61 (1966), S. 186f.

Chiappore, M.: Le chapître XX de la Poétique et le *logos* de la tragédie, in: J. Lallot u. A. le Boulluec (Hgg.), Écriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Éschyle, Platon, Aristote, Paris 1976, S. 26–29.

Cilliers, L.: Menelaus' „Unnecessary Baseness of Character" in Euripides' *Orestes*, Acta Classica. Proceedings of the Classical Association of South Africa 34 (1991), S. 21–31.

Cilliers-Theron, L.: The Bipartite/Tripartite Object of Imitation in Aristotle's *Poetics* c. 2, Mnemosyne 42 (1989), S. 476–478.

Conte, A.: La rinascita della Poetica nel Cinquecento italiano, in: D. Lanza (Hg.), La poetica di Aristotele e la sua storia. Atti della giornata internazionale di studio organizzata dal Seminario di Greco in memoria di Viviana Cessi (Pavia, 22 febbraio 2002), Pisa 2002, S. 45–58.

Cooper, J. M.: An Aristotelian Theory of the Emotions, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's Rhetoric, Princeton (N. J.) 1996, S. 238–257.

Cooper, L.: The Poetics of Aristotle. Its Meaning and Influence, Boston 1923. Repr. Ithaca (N. Y.) 1956.

Cooper, L.: The Verbal Ornament (κόσμος) in Aristotle's *Art of Poetry*, in: L. W. Jones (Hg.), Classical and Medieval Studies in Honor of E. K. Rand, New York 1938, S. 61–78. Repr. in: ders., Aristotelian Papers, revised and repr., Ithaca (N. Y.) 1939, S. 101–128.

Corcoran, C. D.: The Problem of Dramatic Expectation in Aristotle's *Poetics*, Greek, Roman and Byzantine Studies 38 (1997), S. 285–294.

Coseriu, E.: Geschichte der Sprachphilosophie. Von den Anfängen bis Rousseau, neu bearbeitet u. erweitert v. J. Albrecht, Tübingen/Basel 2003.

Cozzoli, A.-T.: Dalla catarsi mimetica aristotelica all'auto-catarsi dei poeti ellenistici, Quaderni Urbinati di Cultura Classica 48 (1994), S. 95–110.

Craik, E. M.: Διπλοῦς μῦθος, Classical Quarterly N. S. 20 (1970), S. 95–101.

Crane, R. S. (Hg.): Critics and Criticism. Ancient and Modern, Chicago [2]1954.

Csapo, E.: Kallippides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles, in: P. Easterling u. E. Hall (Hgg.), Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession, Cambridge 2002, S. 127–147.

Cytowic, R. E.: Farben hören, Töne schmecken. Die bizarre Welt der Sinne, Berlin 1995.

Dadlez, E.M.: Spectacularly Bad: Hume and Aristotle on Tragic Spectacle, Journal of Aesthetics and Art Criticism 63 (2005), S. 351–358.

[Dahiyat 1974]: s. Avicenna unter ‚Kommentare zur *Poetik*'.

Dale, A.M.: Stasimon and Hyporcheme, Eranos 48 (1950), S. 14–20.

Dale, A.M.: Ethos and Dianoia: Character and Thought in Aristotle's *Poetics*, Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 11 (1959), S. 3–16.

Dale, A.M.: The Chorus in the Action of Greek Theater, in: M.J. Anderson (Hg.), Classical Drama and Its Influence. Essays Presented to H.D.F. Kitto, London 1965, S. 15–28.

Damasio, A.R.: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins, aus dem Englischen v. H. Kober, München [2]2000.

Daniels, C.B. u. Scully, S.: Pity, Fear, and Catharsis in Aristotle's *Poetics*, Nous 26 (1992), S. 204–217.

Davidson, D.: Essays on Actions and Events, Oxford 1982.

Davidson, J.: Carcinus and the Temple: A Problem in the Athenian Theater, Classical Philology 98 (2003), S. 109–122.

Davison, J.A.: Aristotle's Homer. *Poetics* 1451a26–27, Classical Review 14 (1964), S. 132f.

Dawe, R. D.: Some Reflections on Ate and Hamartia, Harvard Studies in Classical Philology 72 (1967), S. 89–123.

Destrée, P.: Education morale et Catharsis tragique, Les Études philosophiques 4 (2003), S. 518–535.

Díaz Tejera, A.: La metáfora en Aristóteles: *Poetica* 21, 1457b7–25, Emerita 63 (1995), S. 103–116.

Dietz, R.: Tragödie und Komödie bei Aristoteles: zwei psychodramatische Prozesse?, Herzogenrath 1996 (Studien zur Medizin-, Kunst- und Literaturgeschichte 36).

Dihle, A.: Euripides' Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama, Antike und Abendland 22 (1976), S. 175–184.

Dihle, A.: Euripides' Medea, Heidelberg 1977 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1977, 5).

Dihle, A.: Die Vorstellung vom Willen in der Antike, Göttingen 1985 (Sammlung Vandenhoeck).

Dilcher, R.: Furcht und Mitleid! Zu Lessings Ehrenrettung, Antike und Abendland 42 (1996), S. 85–102.

Dirlmeier, F.: Κάθαρσις παθημάτων, Hermes 75 (1940), S. 81–92. Repr. in: M. Luserke (Hg.), Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Olms Studien 30), S. 220–231.

Donini, P.: L'universalità della tragedia in Aristotele (e in Platone), in: M. Gu-

glielmo u. G. F. Gianotti (Hgg.), Filosofia, storia, immaginario mitologico, Alessandria 1997 (Culture antiche. Studi e testi 10), S. 137–147.
Donini, P.: La tragedia, senza la catarsi, Phronesis 43 (1998), S. 26–41.
Dovatur, A. I.: Aristote et l'histoire, in: A. Garcia u. S. Mouraviev (Hgg.), La philosophie grecque et sa portée culturelle et historique, Moskau 1985, S. 211–219.
Downing, E.: Οἷον ψυχή: An Essay on Aristotle's *Muthos*, Classical Antiquity 3 (1984), S. 164–178.
Dupont-Roc, R.: Mimesis et énonciation, in: J. Lallot u. A. le Boulluec (Hgg.), Écriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Éschyle, Platon, Aristote, Paris 1976, S. 6–14.
[Dupont-Roc/Lallot 1980]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.
Dyer, R. R.: *Hamartia* in the *Poetics* and Aristotle's Model of Failure, Arion 4 (1965), S. 658–664.
Eco, U.: Semantica nella metafora, in: ders., Le forme del contenuto, Mailand 1969, S. 65–125.
Eden, K.: Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition, Princeton (N. J.) 1986.
Edmunds, L.: The Blame of Karkinos: Theorizing Theatrical Space, in: B. Zimmermann (Hg.), Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, Stuttgart 1992 (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Bd. 1), S. 214–239.
Effe, B.: Epische Objektivität und auktoriales Erzählen. Zur Entfaltung emotionaler Subjektivität in Vergils Aeneis, Gymnasium 90 (1983), S. 171–186.
Egg, E.: Artikel ‚Metapher', in: G. Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1099–1183.
van der Eijk, Ph. J.: Aristotle, *Poetics* 1452 b 34–36: a Discrepancy between Wording and Meaning?, Mnemosyne 39 (1986), S. 390–394.
van der Eijk, Ph. J.: Aristotle and the Wounding of Odysseus on Mt. Parnassus (*Poetics* 1451 a 22–30), Mnemosyne 40 (1987), S. 140–143.
Else, G. F.: Aristotle on the Beauty of Tragedy, Harvard Studies in Classical Philology 49 (1938), S. 179–204.
[Else 1957]: s. o. unter ‚Kommentare zur *Poetik*'.
Else, G. F.: „Imitation" in the Fifth Century, Classical Philology 53 (1958), S. 73–90.
Else, G. F.: The Origin and Early Form of Greek Tragedy, Cambridge (Mass.) 1965 (Martin Classical Lectures 20).
Erbse, H.: Aristoteles über Tragödie und Geschichtsschreibung (zum 9. Kapitel der *Poetik*), in: A. Lippold u. N. Himmelmann (Hgg.), Bonner Festgabe. Johannes Straub zum 65. Geburtstag, Bonn 1977 (Beihefte der Bonner Jahrbücher 39), S. 127–136.
Erler, M.: Episode und Exkurs in Drama und Dialog. Anmerkung zu einer

poetologischen Diskussion bei Platon und Aristoteles, in: A. Bierl u. P. v. Möllendorff (Hgg.), Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anläßlich seines 65. Geburtstages, Stuttgart/Leipzig 1994, S. 318–330.

Farnell, L.: Cults of the Greek State, 5 Bde., Oxford 1895–1909.

Finsler, G.: Platon und die Aristotelische Poetik, Leipzig 1900.

Fischer-Lichte, E.: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004 (edition suhrkamp 2373).

Flashar, H.: Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik, Hermes 84 (1956), S. 12–48. Repr. in: M. Luserke (Hg.), Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Olms Studien 30), S. 289–325.

Flashar, H.: Die Handlungstheorie des Aristoteles, Poetica 8 (1976), S. 336–339.

Flashar, H.: Die *Poetik* des Aristoteles und die griechische Tragödie, Poetica 16 (1984), S. 1–23.

Flashar, H.: Aristoteles, das Lachen und die Alte Komödie, in: S. Jäkel u. A. Timonen (Hgg.), Laughter down the Centuries, vol. 1, Turku 1994, S. 59–70.

Flashar, H.: Aristoteles, in: ders. (Hg.), Ältere Akademie – Aristoteles – Peripatos, Basel [2]2004 (Grundriss der Geschichte der Philosophie, begründet v. F. Ueberweg, Die Philosophie der Antike, Bd. 3), S. 167–492.

Föllinger, S.: Katharsis als ‚natürlicher' Vorgang, in: B. Seidensticker u. M. Vöhler (Hgg.), Katharsis vor Aristoteles. Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes, Berlin/New York 2006.

Ford, A.: Katharsis: The Ancient Problem, in: A. Parker u. E. Kosofsky Sedgwick (Hgg.), Performativity and Performance, London 1995, S. 108–132.

Ford, A.: Catharsis: The Power of Music in Aristotle's *Politics*, in: P. Murray u. P. Wilson (Hgg.), Music and the Muses, Oxford 2004, S. 309–336.

Forderer, M.: Zum homerischen Margites, Amsterdam 1960.

Fortenbaugh, W. W.: Aristotle on Emotion. A Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics, Politics and Ethics, London 1975.

Fortenbaugh, W. W. (Hg.): Cicero's Knowledge of the Peripatos, New Brunswick 1989.

Fossheim, H.: Mimesis in Aristotle's Ethics, in: Ø. Andersen u. J. Haarberg (Hgg.), Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics, London 2001, S. 73–86.

Frank, M.: Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher, Frankfurt a. M. [2]1985 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 544).

v. Fragstein, A.: Die Dihairesis bei Aristoteles, Amsterdam 1967.

Frazier, F.: Remarques autour de la classification des arts au chapitre I de la *Poétique* (1447a18–b13), Revue des Études grecques 110 (1997), S. 420–433.

Frazier, F.: Public et spectacle dans la *Poétique* d'Aristote, Cahiers du GITA 11 (1998), S. 123–144.
Frede, D.: Necessity, Chance, and „What Happens for the Most Part" in Aristotle's *Poetics*, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N.J.) 1992, S. 197–219.
Frede, D. u. Inwood, B. (Hgg.): Language and Learning. Philosophy of Language in the Hellenistic Age. Proceedings of the Ninth Symposium Hellenisticum, Cambridge 2005.
Frede, M.: Die Stoische Logik, Göttingen 1974 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 3. Folge, Nr. 88). [Frede 1974a]
Frede, M.: Stoic vs. Aristotelian Syllogistic, Archiv für Geschichte der Philosophie 56 (1974), S. 1–32. [Frede 1974b]
Frede, M.: Stoics and Sceptics on Clear and Distinct Impressions, in: M. Burnyeat (Hg.), The Sceptical Tradition, Berkeley 1983, S. 65–93.
Frede, M.: The Origins of Traditional Grammar, in: ders., Essays in Ancient Philosophy, Oxford 1987, S. 338–359.
Friedrich, R.: Stilwandel im homerischen Epos. Studien zur Poetik und Theorie der epischen Gattung, Heidelberg 1975.
Friedrich, R.: 'Επεισόδιον in Drama and Epic. A Neglected and Misunderstood Term of Aristotle's ‚Poetics', Hermes 111 (1983), S. 34–52.
v. Fritz, K.: Artikel ‚Protagoras', in: K. Ziegler (Hg.), Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Bd. XXIII/1, Stuttgart 1957, Sp. 908–921.
v. Fritz, K.: Die Bedeutung des Aristoteles für die Geschichtsschreibung, in: Histoire et historiens dans l'antiquité, Vandœuvres-Genève 1958 (Entretiens sur l'antiquité classique IV 1956), S. 83–145.
v. Fritz, K.: Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles' Poetik, in: ders., Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen, Berlin 1962, S. 430–460.
v. Fritz, K.: Ein kleiner Beitrag zur Interpretation des 25. Kapitels von Aristoteles' Poetik, Wiener Studien N. F. 10 (1976), S. 160–164.
Froning, H.: ‚Masken und Kostüme', in: S. Moraw u. E. Nölle (Hgg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike, Mainz 2002, S. 70–95.
Fuhrmann, M.: Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973.
Fuhrmann, M.: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin'. Eine Einführung, Darmstadt ²1992.
Fuhrmann, M.: Die antike Rhetorik. Eine Einführung, Düsseldorf ⁵2003.
Gabrieli, F.: Al-Ma'mūn e gli 'Alidi, Leipzig 1929 (Morgenländische Texte u. Forschungen, Bd. II, Heft I).
Gärtner, H. A.: Polybios und Panaitios (Überlegungen zu Polybios VI 3–9),

Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N. F. 7 (1981), S. 97–112.
Gaiser, K.: Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici, Neapel 1984.
Galeotti Papi, D.: ʻΟ τῆς ὄψεως κόσμος (Arist. *Poet.* 1449b32), Res Publica Litterarum 16 (1993), S. 15–22.
Gallavotti, C.: Il syndesmos in Aristotele, Parola del Passato 9 (1954), S. 241–255.
Gallavotti, C.: Paralogismi di Ulisse nella *Poetica* di Aristotele, Parola del Passato 23 (1968), S. 241–261.
Gallavotti, C.: La flessione di nome e verbo nella *Poetica* di Aristotele, in: Energeia. Études aristotéliciennes offertes à Mgr. Antonio Jannone, Paris 1986 (Centre International d'Études Platoniciennes et Aristotéliciennes, Série „Recherches" 1), S. 240–248.
Gallavotti, C.: Il sillogismo delle *Coefore* nella *Poetica* di Aristotele, in: Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli, Bologna 1989, S. 235–243.
Gantar, K.: Wohin deuten die Σωκρατικοὶ λόγοι in Aristoteles' Poetik 1447b 11?, Hermes 92 (1964), S. 125–128.
Garbe, B.: Die Komposition der aristotelischen „Poetik" und der Begriff der ‚Katharsis', Euphorion 74 (1980), S. 312–332. Repr. in: M. Luserke (Hg.), Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Olms Studien 30), S. 402–422.
Gastaldi, S.: Poesia e historia nella *Poetica* aristotelica, Rendiconti 107 (1973), S. 202–242.
Gastaldi, S.: Lo *spoudaios* aristotelico tra etica e poetica, Elenchos 8 (1987), S. 63–104.
Gastaldi, S.: *Eikos* e *thaumaston* nella *Poetica* di Aristotele, in: D. Lanza u. O. Longo (Hgg.), Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo, Florenz 1989, S. 85–100.
Genette, G.: Genres, types, modes, Poétique 32 (1977), S. 389–421.
Genette, G.: Introduction à l'architexte, Paris 1979 (collection Poétique).
Genette, G.: Die Erzählung. Aus dem Französischen v. A. Knop, hg. v. J. Vogt, München 1994.
Gilbert, A. H.: The Aristotelian Catharsis, Philosophical Review 35 (1926), S. 301–314.
Gilbert, A. H.: Aristotle's Four Species of Tragedy (*Poetics* 18) and Their Importance for Dramatic Criticism, American Journal of Philology 68 (1947), S. 363–381.
Gilbert, A. H.: The Word ἐπεισόδιον in Aristotle's *Poetics*, American Journal of Philology 70 (1949), S. 56–64.
Glanville, L.: Note on περιπέτεια, Classical Quarterly 41 (1947), S. 73–78.
Glanville, L.: Tragic Error, Classical Quarterly 43 (1949), S. 47–56.

Glei, R.: Aristoteles auf dem Parnaß. Zu einem Problem im 8. Kapitel der ‚Poetik', Hermes 122 (1994), S. 151–161.
Golden, L.: Catharsis, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 93 (1962), S. 51–60.
Golden, L.: Is Tragedy an Imitation of a Serious Action?, Greek, Roman and Byzantine Studies 6 (1965), S. 283–289.
Golden, L.: *Mimesis* and *Katharsis*, Classical Philology 64 (1969), S. 145–153.
Golden, L.: *Katharsis* as Clarification. An Objection Answered, Classical Quarterly N. S. 23 (1973), S. 45f. [Golden 1973a]
Golden, L.: The Purgation Theory of Catharsis, Journal of Aesthetics and Art Criticism 31 (1973), S. 473–479. [Golden 1973b]
Golden, L.: Toward a Definition of Tragedy, Classical Journal 72 (1976), S. 21–33. [Golden 1976a]
Golden, L.: The Clarification Theory of *Katharsis*, Hermes 104 (1976), S. 437–452. Repr. in: M. Luserke (Hg.), Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Olms Studien 30), S. 386–401. [Golden 1976b]
Golden, L.: Epic, Tragedy, and Catharsis, Classical Philology 71 (1976), S. 77–85. [Golden 1976c]
Golden, L.: *Hamartia*, *Atē*, and Oedipus, Classical World 72 (1978/79), S. 3–12.
Golden, L.: Is *Poetics* 1447b9–23 a Digression?, Rheinisches Museum 122 (1979), S. 190–192.
Golden, L.: Aristotle on Comedy, Journal of Aesthetics and Art Criticism 42 (1983/84), S. 283–290.
Goldschmidt, V.: Lexis et ainigma dans la *Poétique* d'Aristote, Studi filosofici 3 (1980), S. 1–10.
Goldstein, H. D.: *Mimesis* and *Katharsis* Re-examined, Journal of Aesthetics and Art Criticism 24 (1965/66), S. 567–577.
Goleman, D.: Emotional Intelligence, New York 1995. Dt.: Emotionale Intelligenz, aus dem Englischen v. F. Griese, München 1996.
Gomme, A. W.: Two Old Jokes. Aristotle, *Poetics* 15, 1454a16ff., and Demosthenes 55 (*c. Calliclem*), 16–17, Classical Quarterly N. S. 4 (1954), S. 46–52.
Goschke, Th.: Vom freien Willen zur Selbstdetermination. Kognitive und volitionale Mechanismen der intentionalen Handlungssteuerung, Psychologische Rundschau 55 (2004), S. 416–421.
Gosling, J.: Weakness of the Will, London 1990.
Grube, G. M. A.: A Note on Aristotle's Definition of Tragedy, Phoenix 12 (1958), S. 26–30.
Gründer, K.: Artikel ‚Apollinisch/dionysisch', in: J. Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 441–445.
Gudeman, A.:, Die syrisch-arabische Übersetzung der aristotelischen *Poetik*, Philologus 76 (1920), S. 239–265.

[Gudeman 1934]: s. o. unter ‚Kommentare zur *Poetik*'.
Gumbrecht, H. U. u. Pfeiffer, K. L. (Hgg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt a. M. 1986 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 633).
Gundert, H.: Charakter und Schicksal homerischer Helden, Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung 3 (1940), S. 225–237.
Gutas, D.: Avicenna and the Aristotelian Tradition. Introduction to Reading Avicenna's Philosophical Works, Leiden 1988 (Islamic Philosophy and Theology 4).
Guthrie, W. K. C.: The Greeks and Their Gods, London 1950.
Gylfason, Th.: Aristotle's Concept of Dynamis and Energeia with Special Reference to the De Anima, Cambridge (Mass.) 1965.
Hall jr., V.: Renaissance Literary Criticism. A study of its social content, Gloucester (Mass.) 1959.
Halliwell, S.: Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy, Proceedings of the Cambridge Philological Society 30 (1984), S. 49–71.
Halliwell, S.: Aristotle's Poetics, London [1]1986; with a new introduction, Chicago/London [2]1998.
[Halliwell 1987]: s. o. unter ‚Übersetzungen der *Poetik*'.
Halliwell, S.: Aristotle's *Mimesis* Reevaluated, Journal of the History of Philosophy 28 (1990), S. 487–510. Repr. in: L. Gerson (Hg.), Aristotle: Critical Essays, London 1999, S. 313–336.
Halliwell, S.: Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle's *Poetics*, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 241–260.
Halliwell, S.: Plato – Republic V, with an introduction, translation and commentary, Warminster 1993.
Halliwell, S.: The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems, Princeton (N. J.)/Oxford 2002.
Halliwell, S.: Aristoteles und die Geschichte der Ästhetik, in: Th. Buchheim, H. Flashar u. R. A. H. King (Hgg.), Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?, Hamburg 2003, S. 165–183. [Halliwell 2003a]
Halliwell, S.: La psychologie morale de la catharsis. Un essai de reconstruction, Les Études philosophiques 4 (2003), S. 499–517. [Halliwell 2003b]
Halliwell, S.: Greek Laughter and the Problem of the Absurd, Arion 44 (2005), S. 111–146.
Hamburger, K.: Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1968.
Hankinson, J.: Actions and Passions: Affection, Emotion and Moral Selfmanagement in Galen's Philosophical Psychology, in: J. Brunschwig u. M. C. Nussbaum (Hgg.), Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind. Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum (1989), Cambridge 1993, S. 184–222.

Hardison, O. B.: The Place of Averroes' Commentary on the *Poetics* in the History of Medieval Criticism, in: J. L. Lievsay (Hg.), Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies (Summer 1968), Durham (N. C.) 1970 (Medieval and Renaissance Series nr. 4), S. 57–81.
Hardy, J.: Aristote et la double reconnaissance de l'Iphigenie en Tauride, Revue belge de Philologie et d'Histoire 5 (1926), S. 942–944.
Hare, R. M.: Freedom and Reason, Oxford 1963.
Harsh, Ph. Wh.: Ἁμαρτία Again, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 76 (1945), S. 47–58.
Hathaway, B.: The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy, Ithaca (N. Y.) 1962.
Haverkamp, A. (Hg.): Theorie der Metapher, Darmstadt 1983 (Wege der Forschung 389).
Heath, M.: Unity in Greek Poetics, Oxford 1989.
Heath, M.: The Universality of Poetry in Aristotle's *Poetics*, Classical Quarterly N. S. 41 (1991), S. 389–402.
Heath, M.: Aristotle and the Pleasures of Tragedy, in: Ø. Andersen u. J. Haarberg (Hgg.), Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics, London 2001, S. 7–23.
Heine, Th.: Studia aristotelica, I: Aristoteles über die Arten der Tragödie, in: Programm des Gymnasiums zu Kreuzburg (O.-S.) 1887.
Heinrichs, W.: Arabische Dichtung und griechische Poetik: Ḥāzim al-Qarṭāǧannī's Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe, Beirut 1969 (Beiruter Texte und Studien 8).
Heitsch, E.: Geschichte und Situationen bei Thukydides, Stuttgart/Leipzig 1996 (Beiträge zur Altertumskunde 71).
Heitsch, E.: Platon, Phaidros. Übersetzung u. Kommentar, Göttingen [2]1997 (Platon, Werke. Übersetzung u. Kommentar, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, Bd. III 4).
Held, G. F.: Σπουδαῖος and Teleology in the *Poetics*, Transactions of the American Philological Association 114 (1984), S. 159–176. Repr. in: ders., Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic, Heidelberg 1995 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N. F. II 95), S. 1–23.
Held, G. F.: The Meaning of ἦθος in the ‚Poetics', Hermes 113 (1985), S. 280–293. Repr. in: ders.: Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic, Heidelberg 1995 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N. F. II 95), S. 24–46.
Hempfer, K. W.: Gattungstheorie, München 1973.
Hempfer, K. W.: Diskrepante Lektüren. Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento, Stuttgart 1987.
Henrich, D. u. Iser, W. (Hgg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10).

Henrichs, A.: Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard, Harvard Studies in Classical Philology 88 (1984), S. 205–240.

Herrick, M. T.: Aristotle's Pity and Fear, Philological Quarterly 9 (1930), S. 141–152.

Herrick, M. T.: On Aristotle's *Poetics* 15. 1454b14–15, Classical Philology 40 (1945), S. 248f.

Herrick, M. T.: The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531–1555, Urbana 1946 (Illinois Studies in Language and Literature 32, 1).

Hey, O.: ʽΑΜΑΡΤΙΑ. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes, Philologus 83 (1928), S. 1–17 u. 137–163.

Highland, J.: Transformative katharsis: the significance of Theophrastus's botanical works for interpretations of dramatic catharsis, Journal of Aesthetics and Art Criticism 63 (2005), S. 155–163.

Höffe, O. (Hg.): Aristoteles, Die Nikomachische Ethik, Berlin 1955 (Klassiker Auslegen 2).

Hölscher, U.: Der Sinn von Sein in der älteren griechischen Philosophie, Heidelberg 1976 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1976, 3).

Hoessly, F.: Katharsis: Reinigung als Heilverfahren. Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum, Göttingen 2001 (Hypomnemata 135).

Hogan, J. C.: Aristotle's Criticism of Homer in the *Poetics*, Classical Philology 68 (1973), S. 95–108.

Holzhausen, J.: Paideía oder Paidiá. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie, Stuttgart 2000.

Horn, A.: Das Schöpferische in der Literatur. Theorien der dichterischen Phantasie, Würzburg 2000.

Horn, Ch.: Wille, Willensbestimmung, Begehrungsvermögen, in: O. Höffe (Hg.), Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Berlin 2002 (Klassiker Auslegen 26), S. 43–61.

Horn, Ch.: Was weiß der stoische Weise? Zur Epistemologie der stoischen Ethik, in: Ch. Rapp u. T. Wagner (Hgg.), Wissen und Bildung in der antiken Philosophie, Stuttgart/Weimar 2006, S. 342–360.

Horn, H.-J.: Zur Begründung des Vorrangs der πρᾶξις vor dem ἦθος in der aristotelischen Tragödientheorie, Hermes 103 (1975), S. 292–299.

Horn, H.-J.: Zum neunten Kapitel der Aristotelischen Poetik, Rheinisches Museum 131 (1988), S. 113–136.

Hose, M.: Studien zum Chor bei Euripides, Teil 1, Stuttgart 1990 (Beiträge zur Altertumskunde 10).

Hose, M.: Studien zum Chor bei Euripides, Teil 2, Stuttgart 1991 (Beiträge zur Altertumskunde 20)

Hose, M.: Der ‚unnötig schlechte Charakter'. Bemerkungen zu Aristoteles' *Poetik* und Euripides' *Orestes*, Poetica 26 (1994), S. 233–255.
Householder, F. W.: The First Chapter of the *Poetics*, American Journal of Philology 66 (1945), S. 266–278.
Hügli, A.: Artikel ‚Willensschwäche', in: J. Ritter, K. Gründer u. G. Gabriel (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 12, Darmstadt 2004, Sp. 799–809.
Huxley, G. L.: Historical Criticism in Aristotle's Homeric Questions, Proceedings of the Royal Irish Academy 79 (1979), S. 73–81.
Ildefonse, F.: La naissance de la grammaire dans l'antiquité grecque, Paris 1997.
Irwin, T. H.: Some Rational Aspects of Incontinence, in: T. D. Roche (Hg.), Aristotle's Ethics, Memphis 1988, S. 49–88.
Jäkel, S.: Die Norm der Sprache und die Verhaltensnorm der Menschen aus der Sicht der Poetik des Aristoteles, Arctos 15 (1981), S. 23–36.
Jakob, D. J.: Die Stellung des Margites in der Entwicklung der Komödie, Hellenica 43 (1993), S. 275–279.
Jakob, D. J.: Aristoteles über die Einheit der Zeit in der Tragödie: Zu Poetik 1449b11–16, in: H.-Ch. Günther u. A. Rengakos (Hgg.), Beiträge zur antiken Philosophie. Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 70. Geburtstag, Stuttgart 1997, S. 245–253.
Jakobson, R.: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen, in: ders., Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hg. u. eingeleitet v. W. Raible, München 1974 (sammlung dialog 71), S. 117–141.
Janko, R.: Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of *Poetics* II, London 1984.
[Janko 1987]: s. o. unter ‚Übersetzungen der *Poetik*'.
Janko, R.: From Catharsis to the Aristotelian Mean, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 341–358.
Janko, R.: Aristotle on Comedy, Aristophanes and Some New Evidence from Herculaneum, in: Ø. Andersen u. J. Haarberg (Hgg.), Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics, London 2001, S. 51–71.
Jauß, H. R.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970 (edition suhrkamp 418).
Jedan, Ch.: Willensfreiheit bei Aristoteles?, Göttingen 2000 (Neue Studien zur Philosophie 15).
Jenny, L.: Poétique et représentation, Poétique 15 (1984), S. 171–195.
Jens, W. (Hg.): Die Bauformen der griechischen Tragödie, München 1971.
Jörgensen, S. A.: Artikel ‚Nachahmung der Natur', in: J. Ritter u. K. Gründer (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 338–341.
Jones, H.: Lost in Translation? The Wounding of Odysseus and Aristotle's *Poetics*, Philologus 139 (1995), S. 157–160.

Kablitz, A. u. Neumann, G. (Hgg.): Mimesis und Simulation, München 1998 (Rombach Litterae 52).

Kahn, Ch. H.: The Verb ‚Be' in Ancient Greek, Dordrecht 1973.

Kahn, Ch. H.: Discovering the will: From Aristotle to Augustine, in: J. M. Dillon u. A. A. Long (Hgg.), The Question of „Eclecticism". Studies in Later Greek Philosophy, Berkeley/Los Angeles/London 1988 (Hellenistic Culture and Society III), S. 234–259.

Kamerbeek, J. C.: A Note on Arist. *Poet.* c. XI, 1452 a 22–26, 29–33, Mnemosyne 18 (1965), S. 279–281.

Kamp, A.: Die politische Philosophie des Aristoteles und ihre metaphysischen Grundlagen: Wesenstheorie und Polisordnung, Freiburg/München 1985 (Praktische Philosophie 22).

Kannicht, R.: Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas, Poetica 8 (1976), S. 326–336.

Kappl, B.: Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento, Berlin/New York 2006 (Untersuchungen zur antiken Literatur u. Geschichte 83).

Kardaun, M.: Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike: Neubetrachtungen eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung, Amsterdam/New York/Tokyo 1993 (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, N. R. 153).

Kaul, N.: Der Zufall und die Theorie des tragischen Handlungsablaufes bei Aristoteles, Diss. Köln 1967.

Kemal, S.: The *Poetics* in Avicenna's *Commentary*, Oxford Studies in Ancient Philosophy 8 (1990), S. 173–210.

Kemal, S.: Truth and Unity in Ibn Rushd's *Poetics*, British Journal for Middle Eastern Studies 18 (1991), S. 350–357. [Kemal 1991a]

Kemal, S.: The Poetics of Alfarabi and Avicenna, Leiden 1991 (Islamic Philosophy, Theology and Science 9). [Kemal 1991b]

Kenny, A.: The Practical Syllogism and Incontinence, Phronesis 11 (1966), S. 163–184.

Kerkhecker, A.: ‚Furcht und Mitleid', Rheinisches Museum 134 (1991), S. 288–310.

Kidd, I. G.: Posidonius on Emotions, in: A. A. Long (Hg.), Problems in Stoicism, London 1971, S. 200–215.

Killy, W.: Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen, Göttingen 1970.

Kirby, J. T.: Mimesis and Diegesis. Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle, Helios 18 (1991), S. 113–128.

Kirby, J. T.: Food for Thought. Text and Sense in Aristotle, *Poetics* 19, Illinois Classical Studies 20 (1995) S. 77–81.

Kirby, J. T.: Aristotle on Metaphor, American Journal of Philology 118 (1997), S. 517–554.

Kitto, H. D. F.: Catharsis, in: L. Wallach (Hg.), The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan, Ithaca (N. Y.) 1966, S. 133–147.

Klein, J.: Die griechische Logistik und die Entstehung der Algebra, Quellen u. Studien zur Geschichte der Mathematik, Astronomie u. Physik, Abt. B: Studien, vol. 3, fasc. 1 (Berlin 1934), S. 18–105, u. fasc. 2 (1936), S. 122–235. Engl.: Greek Mathematical Thought and the Origin of Algebra, translated by E. Brann, Cambridge (Mass.) 1968.

Kloss, G.: Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der Aristotelischen *Poetik*, Rheinisches Museum 146 (2003), S. 160–183.

Kluge, F.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet v. E. Seebold, Berlin/New York [22]1989.

Köhnken, A.: Terminologische Probleme in der ‚Poetik' des Aristoteles, Hermes 118 (1990), S. 129–149.

Koller, H.: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954.

Kommerell, M.: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, Frankfurt a. M. [5]1984.

Konstan, D.: Pity transformed, London 2001 (Classical Inter/Faces).

Kosman, A.: Acting: *Drama* as the *Mimēsis* of *Praxis*, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N.J.) 1992, S. 51–72.

Kossatz-Deissmann, A.: Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen, Mainz 1978 (Schriften zur antiken Mythologie 4).

Koster, S.: Antike Epostheorien, Wiesbaden 1970 (Palingenesia 5).

Kranz, W.: Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie, Berlin 1933.

Küpper, J.: Verschwiegene Illusion. Zum Tragödiensatz der Aristotelischen *Poetik*, Poetica 38 (2006), S. 1–30.

Kurz, G.: Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen [5]2004.

Kyriakou, P.: Aristotle's *Poetics*: Its Theoretical Foundations and Its Reception in Hellenistic Literary Theory, Diss. Columbus (Ohio) 1995.

Kyriakou, P.: Aristotle's *Poetics* and Stoic Literary Theory, Rheinisches Museum 140 (1997), S. 257–280.

Kyrkos, B. A.: Der tragische Mythos und die Geschichte bei Aristoteles, Philosophia 1 (1971), S. 315–338.

Lachmann, K. F. F.: De generibus tragoediae auctore Aristotele, in: Programm des Gymnasiums zu Zittau 1857.

De Lacy, Ph.: Stoic Views of Poetry, American Journal of Philology 69 (1948), S. 241–271.

Lallot, J.: La *mimesis* selon Aristote et l'excellence d'Homère, in: J. Lallot u.

A. le Boulluec (Hgg.), Écriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Éschyle, Platon, Aristote, Paris 1976, S. 15–25.

Lameer, J.: Aristotelian Rhetoric and Poetics as Logical Arts in Medieval Islamic Poetry, Bibliotheca orientalis 50 (1993), S. 563–582.

Lambert, W.: Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen, München 1991.

Lamberton, R. D.: *Philanthropia* and the Evolution of Dramatic Taste, Phoenix 37 (1983), S. 95–103.

Lamberton, R. D. u. Keaney, J. J. (Hgg.): Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes, Princeton (N. J.) 1992.

Lane, R. E.: The Catharsis of Pity and Fear, Classical Journal 50 (1955), S. 309f.

Langer, U. (Hg.): Au-delà de la Poétique. Aristote et la littérature de la Renaissance/Beyond the Poetics. Aristotle and Early Modern Literature, Genf 2002 (Travaux d'humanisme et renaissance 367).

Lanza, D.: Aristotele e la poesia. Un problema di classificazione, Quaderni Urbinati di Cultura Classica 13 (1983), S. 51–66.

[Lanza 1987a]: s. o. unter ‚Übersetzungen der *Poetik*'.

Lanza, D.: La disciplina dell'emozione. Ritualità e drammaturgia nella tragedia attica, in: L. de Finis (Hg.), Teatro e pubblico nell'antichità. Atti del Convegno nazionale (Trento, 25–27 aprile 1986), Trento 1987, S. 45–55. [Lanza 1987b]

Lanza, D.: Aristotele, la miglior tragedia, gli automata, in: ders. u. O. Longo (Hgg.), Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo, Florenz 1989, S. 101–112.

Latacz, J. (Hg.): Die griechische Literatur in Text und Darstellung, Bd. 1: Archaische Periode, Stuttgart 1991 (Reclams Universal-Bibliothek 8061).

Latacz, J.: Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993.

Latacz, J.: Homer. Der erste Dichter des Abendlandes, Düsseldorf/Zürich [4]2003.

Lattmann, C.: Die Dichtungsklassifikation des Aristoteles. Eine neue Interpretation von Aristoteles *poet.* 1448a19.24, Philologus 149 (2005), S. 28–51.

Lear, J.: Katharsis, Phronesis 33 (1988), S. 297–326. Repr. in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 315–340.

Ledda, G.: Verità e poesia nella Poetica di Aristotele, Annali del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Firenze 6 (1990), S. 3–57.

Lehnerer, Th.: Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers, Stuttgart 1987 (Deutscher Idealismus 13).

Leighton, S.: Aristotle and the Emotions, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's Rhetoric, Princeton (N. J.) 1996, S. 206–237.

Leighton, S. (Hg.): Philosophy and the Emotions. A reader, Peterborough (Ont.) 2003.

Leo, F.: Der Monolog im Drama, Berlin 1908.

Leonhardt, J.: Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas, Heidelberg 1991 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1991, 5).
Lesky, A.: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen [3]1972 (Studienhefte zur Altertumswissenschaft 2).
Levin, H. D.: Categorial Grammar and the Logical Form of Quantification, Neapel 1982.
Levin, S. R.: Aristotle's Theory of Metaphor, Philosophy and Rhetoric 15 (1982), S. 24–46.
Lewalski, B. (Hg.): Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation, Cambridge (Mass.)/London 1986.
Ley, K.: Das Erhabene als Element frühmoderner Bewußtseinsbildung. Zu den Anfängen der neuzeitlichen Longin-Rezeption in der Rhetorik und Poetik des Cinquecento, in: H. F. Plett (Hg.), Renaissance-Poetik/Renaissance Poetics, Berlin/New York 1994, S. 241–259.
Lloyd, A. C.: Grammar and Metaphysics in the Stoa, in: A. A. Long (Hg.), Problems in Stoicism, London 1971, S. 58–74.
Lloyd, A. C.: The Anatomy of Neoplatonism, Oxford 1990.
Lloyd, G. E. R.: The Metaphors of *metaphora*, in: ders., Aristotelian Exploration, Cambridge 1996, S. 205–222.
Lloyd-Jones, H.: The Justice of Zeus, Berkeley 1973.
Lobsien, E.: Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik, München 1999.
Lohmann, D.: Homer als Erzähler. Die Athla im 23. Buch der Ilias, Gymnasium 99 (1992), S. 289–319.
Long, A. A.: Language and thought in Stoicism, in: ders. (Hg.), Problems in Stoicism, London 1971, S. 75–113
López Eire, A.: Aristoteles über die Sprache des Dramas, in: B. Zimmermann (Hg.), Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, Stuttgart 1992 (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Bd. 1), S. 74–84.
López Eire, A.: La léxis de la tragedia según la Poética de Aristóteles, Helmantica 44 (1993), S. 91–131.
Lord, C.: Tragedy Without Character: Poetics VI. 1450a24, Journal of Aesthetics and Art Criticism 28 (1969/70), S. 55–62.
Lord, C.: Aristotle's History of Poetry, Transactions of the American Philological Association 104 (1974), S. 195–229.
Lord, C.: Education and Culture in the Political Thought of Aristotle, Ithaca (N. Y.)/London 1982.
Loscalzo, D.: Catarsi tragica, Quaderni Urbinati di Cultura Classica 75 (2003), S. 67–79.
Lowe, N. J.: The Classical Plot and the Invention of Western Narrative, Cambridge 2000.

Lucas, D. W.: Pity, Terror, and *Peripeteia*, Classical Quarterly N. S. 12 (1962), S. 52–60.
[Lucas 1968]: s. o. unter ‚Kommentare zur *Poetik*‘.
Lucas, F. L.: The Reverse of Aristotle, Classical Review 37 (1923), S. 98–104.
Lurje, M.: Die Suche nach der Schuld. Sophokles' *Oedipus Rex*, Aristoteles' *Poetik* und das Tragödienverständnis der Neuzeit, München/Leipzig 2004 (Beiträge zur Altertumskunde 209).
Luserke, M. (Hg.): Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Olms Studien 30).
MacFarlane, J.: Aristotle's Definition of *Anagnorisis*, American Journal of Philology 121 (2000), S. 367–383.
Manger, K.: Artikel ‚Stil‘, in: U. Ricklefs (Hg.), Fischer Lexikon Literatur, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1996, Bd. 3, S. 1798–1811.
Manieri, A.: L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia, Rom/Pisa 1998 (Filologia e Critica 82).
Manuwald, B.: Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron, Wiener Studien N. F. 17 (1983), S. 27–61.
di Marco, M.: Ὄψις nella *Poetica* di Aristotele e nel *Tractatus Coislinianus*, in: L. de Finis (Hg.), Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno internazionale di studio (Trento, 28–30 marzo 1988), Florenz 1989 (Teatro. Studi e testi 7), S. 129–148.
Markell, P.: Tragic Recognition: Action and Identity in Antigone and Aristotle, Political Theory 31 (2003), S. 6–38.
Martina, A.: La *Poetica* di Aristotele e l'*Edipo Re* di Sofocle: ἁμαρτία e ὄψις, in: B. Amata (Hg.), Cultura e lingue classiche 3. 3°Convegno di aggiornamento e di didattica (Palermo, 29 ottobre – 1 novembre 1989), Rom 1993, S. 87–138.
Marzullo, B.: Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles, Philologus 124 (1980), S. 189–200.
Marzullo, B.: La definizione della *parodos* in Arist. *Poet.* 52b 22, Philologus 130 (1986), S. 29–36.
Marzullo, B.: La catarsi: aristotelica?, Museum Criticum 32–35 (1997–2000), S. 103–116.
Mates, B.: Stoic Logic, Berkeley 1953.
Mattenklott, G. (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg 2004 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 4).
Matthaios, S.: Untersuchungen zur Grammatik Aristarchs. Texte und Interpretationen zur Wortartenlehre, Göttingen 1999.

Mayhew, R.: Behavior unbecoming a woman: Aristotle's *Poetics* 15 and Euripides' *Melanippe the Wise*, Ancient Philosophy 19 (1999), S. 89–104.
Menke, Ch.: Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zu Genese und Dialektik der Ästhetik, in: A. Kern u. R. Sonderegger (Hgg.), Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik, Frankfurt a.M. 2002, S. 19–48.
Mensching, G.: Das Allgemeine und das Besondere. Der Ursprung des modernen Denkens im Mittelalter, Stuttgart 1992.
Mesturini, A. M.: Aristotele, *Poetica* 17 e *Rhetorica* III 10–11: μῦθος e μεταφορά, Sandalion 16/17 (1993/94), S. 53–77.
Möller, M.: Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik, Heidelberg 2004 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Reihe 2, N. F. 113).
Moles, J. L.: Notes on Aristotle, *Poetics* 13 and 14, Classical Quarterly N. S. 29 (1979), S. 77–94.
Moles, J. L.: Aristotle and Dido's *Hamartia*, Greece and Rome 31 (1984), S. 48–54. [Moles 1984a]
Moles, J. L.: *Philanthropia* in the *Poetics*, Phoenix 38 (1984), S. 325–335. [Moles 1984b]
Montanari, F.: Note filologiche, I: Termini e concetti della *Poetica* di Aristotele nello Sch. MQ *Odyss.* IV 69, Studi classici e orientali 29 (1979), S. 171–183.
[de Montmollin 1951]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.
de Montmollin, D.: Le sens du terme φιλάνθρωπον dans la *Poétique* d'Aristote, Phoenix 19 (1965), S. 15–23.
Moraw, S. u. Nölle, E. (Hgg.): Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike, Mainz 2002.
Morpurgo-Tagliabue, G.: La linguistica di Aristotele e il XX capitolo della *Poetica*, Athenaeum 44 (1966), S. 261–297 u. 45 (1967), S. 119–142 u. 356–394.
Morpurgo-Tagliabue, G.: Linguistica e stilistica di Aristotele, Rome 1967 (Filologia e critica).
Müller, W. G.: Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1981.
Nardelli, M. L.: La catarsi poetica nel PHerc. 1581, Cronache Ercolanesi 8 (1978), S. 96–103.
Nehamas, A.: Pity and Fear in the *Rhetoric* and the *Poetics*, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 291–314. Repr. in: D. J. Furley u. A. Nehamas (Hgg.), Aristotle's Rhetoric. Philosophical Essays. Proceedings of the Twelfth Symposium Aristotelicum, Princeton (N. J.) 1994, S. 257–282.
Nelson, W.: Fact or Fiction, Cambridge (Mass.) 1973.

Neschke, A. B.: „Poiēsis“ et „mimēsis“ dans la *Poétique* d'Aristote, Poetica 29 (1997), S. 325–342.

Neschke-Hentschke, A. B.: Mythe et histoire d'après Aristote (*Poétique*, 9): contribution à une histoire des concepts, Études de lettres 2 (1998), S. 105–117.

Nesselrath, H.-G.: Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte, Berlin/New York 1990 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 36).

Neubecker, A. J.: Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift *De Musica*, Berlin 1956.

Nicev, A.: L'énigme de la Catharsis tragique dans Aristote, Sofia 1970.

Nicev, A.: Olympiodore et la catharsis tragique d'Aristote, in: E. Livrea u. G. A. Privitera (Hgg.), Studi in onore di Anthos Ardizzoni, Rome 1978, S. 639–659. Repr. in: ders., La catharsis tragique d'Aristote. Nouvelles contributions, Sofia 1982, S. 114–137.

Nicev, A.: La catharsis tragique d'Aristote. Nouvelles contributions, Sofia 1982.

Nickau, K.: Epeisodion und Episode. Zu einem Begriff der aristotelischen Poetik, Museum Helveticum 23 (1966), S. 155–171.

Nickau, K.: Einiges oder Eines. Zu Stoff und Struktur der Dichtung in Aristoteles' Poetik c. 8, 1451a25, Rheinisches Museum 146 (2003), S. 138–159.

Nussbaum, M. C.: Aristotle's *De motu animalium*: text with translation, commentary, and interpretive essays, Princeton (N. J.) 1978.

Nussbaum, M. C.: The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy, Cambridge/London u. a. 1986.

Nussbaum, M. C.: Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity, Oxford Studies in Ancient Philosophy 10 (1992), S. 107–159.

Nussbaum, M. C.: Poetry and the Passions, in: dies. u. J. Brunschwig (Hgg.), Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind. Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum (1989), Cambridge 1993, S. 97–149.

[Oehler 1984]: s. Aristoteles, Kategorien.

Østerud, S.: *Hamartia* in Aristotle and Greek Tragedy, Symbolae Osloenses 51 (1976), S. 65–80.

Oka, M.: Achill, der Zerstörer der Stadt (‚ptoliporthos‘) – eine Neuerung des Iliasdichters, Antike und Abendland 36 (1990), S. 18–34.

Oksenberg Rorty, A. (Hg.): Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992.

Oksenberg Rorty, A.: The Psychology of Aristotelian Tragedy, in: dies. (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 1–22.

Olejniczak Lobsien, V.: Skeptische Phantasie. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur, München 1999.

Olejniczak Lobsien, V. u. Lobsien, E.: Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert, München 2003.
Ostwald, M.: Aristotle on ἁμαρτία and Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, in: H. Diller u. H. Erbse (Hgg.), Festschrift Ernst Kapp. Zum 70. Geburtstag, Hamburg 1958, S. 93–108.
Ostwald, M.: Tragedians and Historians, Scripta Classica Israelica 21 (2002), S. 9–25.
O'Sullivan, N.: Aristotle on Dramatic Probability, Classical Journal 91 (1995/96), S. 47–63.
Owens, J.: The Acratic's „Ultimate Premise" in Aristotle, in: J. Wiesner (Hg.), Aristoteles. Werk und Wirkung, 1. Bd.: Aristoteles und seine Schule, Berlin/New York 1985, S. 376–392.
Pack, R. A.: Fate, Chance, and Tragic Error, American Journal of Philology 60 (1939), S. 350–356.
Pack, R. A.: On Guilt and Error in Senecan Tragedy, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 71 (1940), S. 360–371.
Packer, M.: The Conditions of Aesthetic Feeling in Aristotle's *Poetics*, British Journal of Aesthetics 24 (1984), S. 138–148.
Pagliaro, A.: Il capitolo linguistico della ‚Poetica' di Aristotele, in: ders., Nuovi saggi di critica semantica, Messina/Florenz 1956, S. 79–151.
Paskow, A.: What is Aesthetic Catharsis?, Journal of Aesthetics and Art Criticism 42 (1983/84), S. 59–68.
Pathmanathan, R. S.: Death in Greek Tragedy, Greece and Rome 12 (1965), S. 2–14.
Patzer, H.: Die Anfänge der griechischen Tragödie, Wiesbaden 1962 (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Geisteswissenschaftliche Reihe 3).
Patzig, G.: Die Aristotelische Syllogistik. Logisch-philologische Untersuchungen über das Buch A der „Ersten Analytiken", Göttingen [3]1969 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 3. Folge, Nr. 42).
Pearson, L.: Characterization in Drama and Oratory – *Poetics* 1450a20, Classical Quarterly N. S. 18 (1968), S. 76–83.
[Perusino 1989]: s. Platonio.
Peters, F. E.: Aristoteles Arabus. The Oriental Translations and Commentaries on the Aristotelian Corpus, Leiden 1968.
Petersen, J. H.: „Mimesis" versus „Nachahmung". Die *Poetik* des Aristoteles – nochmals neu gelesen, Arcadia 27 (1992), S. 3–46.
Petersen, J. H.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000.
Philippart, H.: La théorie aristotélicienne de l'anagnorisis, Revue des Études grecques 38 (1925), S. 171–204.

Pickard-Cambridge, A.: Dithyramb, Tragedy and Comedy. Revised by T. B. L. Webster, Oxford [2]1962.

Pietsch, Ch.: Prinzipienfindung bei Aristoteles. Methoden und erkenntnistheoretische Grundlagen, Stuttgart 1992 (Beiträge zur Altertumskunde 22).

Pitcher, S. M.: Aristotle's Good and Just Heroes, Philological Quarterly 24 (1945), S. 1–11 u. 190–191.

Plett, H. F. (Hg.): Renaissance-Poetik/Renaissance Poetics, Berlin/New York 1994.

Plum, Th.: Wahrheit und Wirksamkeit des Logos: Aristoteles über Sprache, Sprechen und das Schreiben überzeugender und wirkungsvoller Texte für den Gebrauch in der Schule, im Theater und auf dem Marktplatz, Diss. Bonn 1985.

Pöhlmann, E.: Einführung in die Überlieferungsgeschichte und in die Textkritik der antiken Literatur, 2 Bde., Darmstadt 2002.

Pohlenz, M.: Die Begründung der abendländischen Sprachlehre durch die Stoa, Göttingen 1939 (Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Fachgruppe 1, N. F. Bd. 3, Nr. 6).

Pohlenz, M.: Furcht und Mitleid? Ein Nachwort, Hermes 84 (1956), S. 49–74. Repr. in: ders., Kleine Schriften, hg. v. H. Dörrie, 2 Bde., Hildesheim 1965, Bd. 2, S. 562–587, sowie in: M. Luserke (Hg.), Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Olms Studien 30), S. 326–351.

Popkin, R. H.: The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza, Berkeley 1979.

Puelma, M.: Der Dichter und die Wahrheit in der griechischen Poetik von Homer bis Aristoteles, Museum Helveticum 46 (1989), S. 65–100.

Puster, R. W.: Artikel ‚Urteilskraft; Urteilsvermögen', in: J. Ritter, K. Gründer u. G. Gabriel (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 11, Darmstadt 2001, Sp. 479–485.

Quadlbauer, F.: Die antike Theorie der *genera dicendi* im lateinischen Mittelalter, Graz/Wien/Köln 1962 (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 241, 2).

Rabe, H.: Aus Rhetoren-Handschriften, Rheinisches Museum 63 (1908), S. 127–151.

Radke, G.: Die Theorie der Zahl im Platonismus. Ein systematisches Lehrbuch, Tübingen/Basel 2003. [Radke 2003a]

Radke, G.: Tragik und Metatragik. Euripides' Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft, Berlin/New York 2003 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 66). [Radke 2003b]

Radke, G.: Sappho Fragment 31 (LP). Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie,

Stuttgart 2005 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 2005, 6).
Radke, G.: Das Lächeln des Parmenides. Proklos' Interpretationen zur Platonischen Dialogform, Berlin 2006 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 78).
Radke, G.: Die poetische Souveränität des homerischen Erzählers, Rheinisches Museum 150 (2007), S. 8–66.
Radke, G.: Über eine vergessene Form der Anschaulichkeit in der griechischen Dichtung, Antike und Abendland 54 (2008).
Radt, S. L. (Hg.): Euripides' Ioon: De interpretatie van een kunstwerk, Amsterdam 1968.
Radt, S. L.: Zum 13. Kapitel von Aristoteles' Poetik, in: ders., J. M. Bremer u. C. J. Ruijgh (Hgg.), Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek, Amsterdam 1976, S. 271–284.
Rapp, Ch.: Freiwilligkeit, Entscheidung und Verantwortlichkeit, in: O. Höffe (Hg.), Aristoteles, Die Nikomachische Ethik, Berlin 1955 (Klassiker Auslegen 2), S. 109–133.
[Rapp 2002]: s. Aristoteles, Rhetorik.
Rebaudo, L.: Aristotele, *Poetica* 18, 5, Studi classici e orientali 41 (1991), S. 217–234.
Rees, B. R.: *Pathos* in the *Poetics* of Aristotle, Greece and Rome 19 (1972), S. 1–11.
Rees, B. R.: Plot, Character and Thought, in: J. Bingen, G. Cambier u. G. Nachtergael (Hgg.), Le monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux, Brüssel 1975, S. 188–196.
Reeves, C. H.: The Aristotelian Concept of the Tragic Hero, American Journal of Philology 73 (1952), S. 172–188.
v. Reibnitz, B.: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik' (Kap. 1–12), Stuttgart 1992.
Reynolds, L. D. u. Wilson, N. G.: Scribes and Scholars, Oxford 1968.
Ricciardelli Apicella, G.: Il φιλάνθρωπον nella *Poetica* di Aristotele, Helikon 11/12 (1971/72), S. 389–396.
Ricciardelli Apicella, G.: Ancora sul φιλάνθρωπον nella *Poetica* di Aristotele, in: R. Pretagostini (Hg.), Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili, Rom 1993, S. 887–899.
Richards, I. A.: The Philosophy of Rhetoric, New York/London 1936.
Ricœur, P: La métaphore vive, Paris 1975. Dt.: Die lebendige Metapher, aus dem Französichen v. R. Rochlitz, München 1986.
Ricken, F.: Antike Skeptiker, München 1994 (Beck'sche Reihe 526).
Rist, J. M.: Platonism and Its Christian Heritage, London 1985.
Ritook, Z.: Desire, Poetry, Cognition. A Chapter from Greek Aesthetic

Thought, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 37 (1996/97), S. 37–51.

Ritter, J.: Artikel ‚Ästhetik', in: ders. (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 555–579.

Roberts, D. H.: Outside the Drama: The Limits of Tragedy in Aristotle's *Poetics*, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 133–154.

Rösler, W.: Rez. *D. A. Russell, Criticism in Antiquity, London 1981*, Gnomon 55 (1983), S. 193–197.

Rosén, H. B.: Strukturalgrammatische Beiträge zum Verständnis Homers, München ²1984.

Rosén, H. B.: Zu Text und Interpretation der grammatischen Abschnitte in Aristoteles' *Poetik* und zur Umdeutung und Umformung der Redeteileinteilung bis ins orientalische Mittelalter, in: H.-J. Niederehe u. E. F. K. Koerner (Hgg.), History and Historiography of Linguistics. Proceedings of the Fourth International Conference on the History of the Language Sciences (Trier, 24–28 August 1987), vol. 1: Antiquity – 17th Century, Amsterdam/Philadelphia 1990 (Studies in the History of the Language Sciences 51, 1), S. 111–121.

Rosenmeyer, Th. G.: Design and Execution in Aristotle, *Poetics* ch. XXV, California Studies in Classical Antiquity 6 (1973), S. 231–252.

Rosenmeyer, Th. G.: History or Poetry? The Example of Herodotus, Clio 11 (1982), S. 239–259.

Rosenmeyer, Th. G.: Deina Ta Polla. A Classicist's Checklist of Twenty Literary-Critical Positions, Buffalo 1988 (Arethusa Monographs 12).

Rostagni, A.: Aristotele e Aristotelismo nella storia dell'Estetica antica. Origini, significato, svolgimento della „Poetica", Studi italiani di filologia classica 2 (1922), S. 1–147.

Russo, L.: La catarsi aristotelica e i suoi interpreti (1914), in: ders., Problemi di metodo critico, Bari ²1950 (Biblioteca di Cultura Moderna 176), S. 39–56.

Saïd, S.: La faute tragique, Paris 1978 (Textes à l'appui, Histoire classique).

de Sainte Croix, G. E. M.: Aristotle on History and Poetry (*Poetics*, 9, 1451a36–b11), in: B. M. Levick (Hg.), The Ancient Historian and his Materials. Essays in honour of C. E. Stevens on his seventieth birthday, Farnborough 1975, S. 45–58. Repr. in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 23–32.

Salanitro, N.: Paralogismi poetici (Aristot. *Poet.* 1460a11–b5), Rivista di filologia e di istruzione classica 127 (1999), S. 32–46.

Sandbach, F. H.: Phantasia Katalēptikē, in: A. A. Long (Hg.), Problems in Stoicism, London 1971, S. 9–21.

Sanz Morales, M.: Odysseus wounded again on Parnassus: a note to Aristotle, *Po.* 1451a 24–30, Philologus 143 (1999), S. 353–355.

Schadewaldt, W.: Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie, Berlin 1926 (Neue philologische Untersuchungen, 2. Heft). Repr. Berlin/Zürich/Dublin 1966.
Schadewaldt, W.: Furcht und Mitleid?, Hermes 83 (1955), S. 129–171. Repr. in: ders., Antike und Gegenwart über die Tragödie, München 1966, S. 16–60; ders., Hellas und Hesperien, Zürich ²1970, S. 194–236; u. in: M. Luserke (Hg.), Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Olms Studien 30), S. 246–288.
Schaper, E.: Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure, Philosophical Quarterly 18 (1968), S. 131–143.
Schenkeveld, D. M.: The Lacuna at Aristotle's *Poetics* 1457b33, American Journal of Philology 114 (1993), S. 85–89.
Schlesier, R.: Lust durch Leid: Aristoteles' Tragödientheorie und die Mysterien. Eine interpretationsgeschichtliche Studie, in: W. Eder (Hg.), Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr. – Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform?, Stuttgart 1995, S. 389–426.
Schlesier, R.: Artikel ‚Dionysos', in: H. Cancik u. H. Schneider (Hgg.), Der Neue Pauly, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 1997, Sp. 651–662.
Schmidt, R.: Stoicorum grammatica, Halle 1839. Repr. Amsterdam 1967. Dt.: Die Grammatik der Stoiker. Einführung, Übersetzung u. Bearbeitung von K. Hülser, Braunschweig/Wiesbaden 1979 (Schriften zur Linguistik 12).
Schmitt, A.: Zur Charakterdarstellung des Hippolytos im „Hippolytos" von Euripides, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N. F. 3 (1977), S. 17–42.
Schmitt, A.: Das Schöne: Gegenstand von Anschauung oder Erkenntnis? Zur Theorie des Schönen im 18. Jahrhundert und bei Platon, ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ (Yearbook of the Research Center for Greek Philosophy at the Academy of Athens) 17/18 (1987/88), S. 272–296. [Schmitt 1987/88a]
Schmitt, A.: Tragische Schuld in der griechischen Antike, in: G. Eifler u. O. Saame (Hgg.), Die Frage nach der Schuld, Mainz [ohne Jahr] (Mainzer Universitätsgespräche SS 1987 u. WS 1987/88), S. 157–192. [Schmitt 1987/88b]
Schmitt, A.: Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern. Zur Handlungsmotivation im Sophokleischen ‚König Ödipus', Rheinisches Museum 131 (1988), S. 8–30. [Schmitt 1988a]
Schmitt, A.: Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der „Antigone", Antike und Abendland 34 (1988), S. 1–16. [Schmitt 1988b]
Schmitt, A.: Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer. Hermeneutische Untersuchungen zur Psychologie Homers, Stutt-

gart 1990 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1990, 5). [Schmitt 1990a]

Schmitt, A.: Zahl und Schönheit in Augustins *De musica, VI*, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N.F. 16 (1990), S. 221–237. [Schmitt 1990b]

Schmitt, A.: Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen. Hermeneutisch-kritische Anmerkungen zur Anwendung neuzeitlicher Tragikkonzepte auf die griechische Tragödie, in: B. Zimmermann (Hg.), Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, Stuttgart 1992 (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Bd. 1), S. 191–213. [Schmitt 1992a]

Schmitt, A.: Zur Darstellung menschlichen Handelns in griechischer Literatur und Philosophie, in: O. W. Gabriel, U. Sarcinelli u. a. (Hgg.), Der demokratische Verfassungsstaat. Theorie, Geschichte, Probleme. Festschrift für Hans Buchheim zum 70. Geburtstag, München 1992, S. 3–16. [Schmitt 1992b]

Schmitt, A.: Klassische und platonische Schönheit. Anmerkungen zu Ausgangsform und wirkungsgeschichtlichem Wandel des Kanons klassischer Schönheit, in: W. Voßkamp (Hg.), Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, Stuttgart/Weimar 1993, S. 403–428.

Schmitt, A.: Aristoteles und die Moral der Tragödie, in: A. Bierl u. P. v. Möllendorff unter Mitwirkung v. S. Vogt (Hgg.), Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anläßlich seines 65. Geburtstages, Stuttgart/Leipzig 1994, S. 331–343. [Schmitt 1994a]

Schmitt, A.: Leidenschaft in der Senecanischen und Euripideischen Medea, in: U. Albini, F. del Franco u. a. (Hgg.), Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante, Neapel 1994 (Saggi Bibliopolis 46), S. 573–599. [Schmitt 1994b]

Schmitt, A.: Das Bewußte und das Unbewußte in der Deutung durch die griechische Philosophie (Platon, Aristoteles, Plotin), Antike und Abendland 40 (1994), S. 59–85. [Schmitt 1994c]

Schmitt, A.: Teleologie und Geschichte bei Aristoteles, oder: Wie kommen nach Aristoteles Anfang, Mitte und Ende in die Geschichte?, in: K. Stierle u. R. Warning (Hgg.), Das Ende. Figuren einer Denkform, München 1996 (Poetik und Hermeneutik 16), S. 528–563.

Schmitt, A.: Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik, in: H. Flashar (Hg.), Tragödie. Idee und Transformation, Stuttgart/ Leipzig 1997 (Colloquium Rauricum 5), S. 5–49.

Schmitt, A.: Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit, in: A. Kablitz u. G. Neumann (Hgg.), Mimesis

und Simulation, Freiburg 1998 (Rombach Litterae 52), S. 17–53. [Schmitt 1998a]

Schmitt, A.: Anschauung und Denken bei Duns Scotus. Über eine für die neuzeitliche Erkenntnistheorie folgenreiche Akzentverlagerung in der spätmittelalterlichen Aristoteles-Deutung, in: E. Rudolph (Hg.), Die Renaissance und ihre Antike. Die Renaissance als erste Aufklärung I, Tübingen 1998 (Religion u. Aufklärung 1), S. 17–34. [Schmitt 1998b]

Schmitt, A.: Homer, *Ilias* – ein Meisterwerk der Literatur?, in: R. Brandt (Hg.), Meisterwerke der Literatur. Von Homer bis Musil, Leipzig 2001, S. 9–52. [Schmitt 2001a]

Schmitt, A.: Der Philosoph als Maler – der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der platonischen Kunsttheorie, in: G. Böhm (Hg.), Homo pictor, München/Leipzig 2001 (Colloquium Rauricum 7), S. 32–54. [Schmitt 2001b]

Schmitt, A.: Artikel ‚Querelle des Anciens et des Modernes', in: M. Landfester in Verbindung mit H. Cancik u. H. Schneider (Hgg.), Der Neue Pauly, Bd. 15/2, Stuttgart/Weimar 2002, Sp. 607–622. [Schmitt 2002a]

Schmitt, A.: Das Universalienproblem bei Aristoteles und seinen spätantiken Kommentatoren, in: R. G. Khoury (Hg.), Averroes (1126–1198) oder der Triumph des Rationalismus, Heidelberg 2002, S. 59–86. [Schmitt 2002b]

Schmitt, A.: Die Moderne und Platon, Stuttgart/Weimar 2003. Repr. Darmstadt 2004. Stuttgart/Weimar [2]2008. [Schmitt 2003a]

Schmitt, A.: Die Literatur und ihr Gegenstand in der Poetik des Aristoteles, in: Th. Buchheim, H. Flashar u. R. A. H. King (Hgg.), Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?, Hamburg 2003, S. 184–219. [Schmitt 2003b]

Schmitt, A.: Subjektivität und Evolution – Kritische Anmerkungen zu einer kognitionspsychologischen Erklärung von Subjektivität, in: P. Geyer u. M. Schmitz-Emans (Hgg.), Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert, Würzburg 2003, S. 159–190. [Schmitt 2003c]

Schmitt, A.: Mythos bei Platon, in: R. Brandt u. S. Schmidt (Hgg.), Mythos und Mythologie, Berlin 2004, S. 55–87. [Schmitt 2004a]

Schmitt, A.: Die Entgrenzung der Künste durch ihre Ästhetisierung bei Baumgarten, in: G. Mattenklott (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg 2004, S. 55–71. [Schmitt 2004b]

Schmitt, A.: Individualität in der Antike. Von Homer bis Aristoteles, in: D. Korsch u. J. Dierken (Hgg.), Subjektivität im Kontext. Erkundungen im Gespräch mit Dieter Henrich, Tübingen 2004, S. 1–27. [Schmitt 2004c]

Schmitt, A.: Einheit des Mannigfaltigen. Der Widerspruchssatz als Erkenntnisprinzip in der Aufklärungsphilosophie (Kant und Wolff) und bei Aristoteles

und Platon, in: J.-M. Narbonne u. A. Reckermann (Hgg.), Pensées de l'„Un" dans l'histoire de la philosophie. Études en hommage au professeur Werner Beierwaltes, Paris/Quebec 2004, S. 339–375. [Schmitt 2004d]

Schmitt, A.: Platon und das empirische Denken der Neuzeit, Stuttgart 2006 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Bd. 43, Nr. 3). [Schmitt 2006a]

Schmitt, A.: Konkretes Denken. Zur emotionalen und praktischen Bedeutung des Wissens im Platonismus und Aristotelismus, in: Ch. Rapp u. T. Wagner (Hgg.), Wissen und Bildung in der antiken Philosophie, Stuttgart/Weimar 2006, S. 287–304. [Schmitt 2006b]

Schmitt, A.: Symmetrie und Schönheit. Plotins Kritik an hellenistischen Proportionslehren und ihre unterschiedliche Wirkungsgeschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit, in: V. Olejniczak Lobsien u. C. Olk (Hgg.), Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen, Berlin/New York 2007 (Transformationen der Antike, Bd. 2), S. 59–84. [Schmitt 2007a]

Schmitt, A.: Parmenides und der Ursprung der Philosophie, in: E. Angehrn (Hg.), Die Frage nach dem Ursprung, Stuttgart/Leipzig 2007 (Colloquium Rauricum 10), S. 109–139. [Schmitt 2007b]

Schoemann, G. F.: Die Lehre von den Redetheilen nach den Alten, Berlin 1862.

Schofield, M.: Aristotelian Mistakes, Proceedings of the Cambridge Philological Society 19 (1973), S. 66–70.

Schramm, M.: Σύνδεσμος und ἄρθρον in Aristoteles' *Poetik*, Glotta 83 (2005), S. 187–213.

Schrier, O. J.: A Simple View of *Peripeteia*: Aristotle, *Poet.* 1452 a 22–29, Mnemosyne 33 (1980), S. 96–118.

Schrier, O. J.: The Syriac and Arabic Versions of Aristotle's *Poetics*, in: G. Endress u. R. Kruk (Hgg.), The Ancient Tradition in Christian and Islamic Hellenism. Studies on the Transmission of Greek Philosophy and Sciences dedicated to H. J. Drossaart Lulofs on his ninetieth birthday, Leiden 1997, S. 259–278.

Schütrumpf, E.: Die Bedeutung des Wortes ἦθος in der *Poetik* des Aristoteles, München 1970 (Zetemata 49).

Schütrumpf, E.: The Meaning of ἦθος in the Poetics – A Reply, Hermes 115 (1987), S. 175–181.

Schütrumpf, E.: Traditional Elements in the Concept of *Hamartia* in Aristotle's *Poetics*, Harvard Studies in Classical Philology 92 (1989), S. 137–156.

Schütrumpf, E.: Aristotle's theory of slavery – a Platonic dilemma, Ancient Philosophy 13 (1993), S. 111–123.

Schweikle, G. u. I. (Hgg.): Metzler Literaturlexikon, Stuttgart 1990.

Schwindt, J. P.: Das Motiv der ‚Tagesspanne'. Ein Beitrag zur Ästhetik der

Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama, Paderborn/München u. a. 1994 (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, N. F., 1. Reihe, Bd. 9).
Schwinge, E.-R.: Griechische Poesie und die Lehre von der Gattungstrinität in der Moderne. Zur gattungstheoretischen Problematik antiker Literatur, Antike und Abendland 27 (1981), S. 130–162.
Schwinge, E.-R.: Aristoteles und die Gattungsdifferenz von Epos und Drama, Poetica 22 (1990), S. 1–20.
Schwinge, E.-R.: Aristoteles über Struktur und Sujet der Tragödie. Zum 9. Kapitel der *Poetik*, Rheinisches Museum 139 (1996), S. 111–126.
Scodel, R.: Credible Impossibilities. Conventions and Strategies of Verisimilitude in Homer and Greek Tragedy, Stuttgart/Leipzig 1999.
Scott, G.: Purging the *Poetics*, Oxford Studies in Ancient Philosophy 25 (2003), S. 233–263.
Scullion, S.: ‚Nothing to do with Dionysus': tragedy misconceived as ritual, Classical Quarterly N. S. 52 (2002), S. 102–137.
Seel, M.: Ästhetik des Erscheinens, München 2000.
Seel, M.: Ein Schritt in die Ästhetik, in: A. Kern u. R. Sonderegger (Hgg.), Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik, Frankfurt a. M. 2002 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1576), S. 330–343.
Seel, M.: Die Bestimmtheit der Sprache und der Welt, in: R. Bubner u. G. Hindrichs (Hgg.), Von der Logik der Sprache. Stuttgarter Hegel-Kongress 2005, Stuttgart 2005, S. 28–42.
Seidensticker, B. (Hg.): Satyrspiel, Darmstadt 1989 (Wege der Forschung 579).
Seidensticker, B.: Peripeteia and Tragic Dialectic in Euripidean Tragedy, in: M. S. Silk (Hg.), Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond, Oxford 1996, S. 377–396.
Seidensticker, B.: Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen. Studien zum antiken Drama, hg. v. J. Holzhausen, München/Leipzig 2005.
Serra, G.: Da ‚tragedia' e ‚commedia' a ‚lode' e ‚biasimo', Stuttgart/Weimar 2002 (Drama, Beiheft 19).
Sherman, N.: *Hamartia* and Virtue, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 177–196.
Shields, C.: The First Functionalist, in: J.-C. Smith (Hg.), Historical Foundations of Cognitive Science, Dordrecht 1990, S. 19–34.
Sicking, C. M. J., Pre-platonic, Platonic and Aristotelian Poetics of Imitation, in: ders., Distant Companions. Selected Papers, Leiden 1998 (Mnemosyne Suppl. 185), S. 85–100. [Sicking 1998a]
Sicking, C. M. J.: Aristotle and Herodotus, in: ders., Distant Companions. Selected Papers, Leiden 1998 (Mnemosyne Suppl. 185), S. 147–157. [Sicking 1998b]

Sidewell, K.: Aristotle, *Poetics* 1456a25–32, in: K. McGroarty (Hg.), Eklogai. Studies in Honour of Thomas Finan and Gerard Watson, Maynooth 2001, S. 78–84.

Siegmann, E.: Homer. Vorlesungen über die Odyssee, bearbeitet v. J. Latacz, hg. v. J. Latacz, A. Schmitt u. E. Simon, Würzburg 1987.

Sifakis, G. M.: Learning from Art and Pleasure in Learning. An Interpretation of Aristotle, *Poetics* 4 1448b8–19, in: J. H. Betts, J. T. Hooker u. J. R. Green (Hgg.), Studies in Honour of T. B. L. Webster I, Bristol 1986, S. 211–222.

Sifakis, G. M.: Towards a Modern Poetics of Old Comedy, Metis 3 (1988), S. 53–67.

Sifakis, G. M.: *Agonismata* in Thucydides and Aristotle, Bulletin of the Institute of Classical Studies 42 (1997/98), S. 21–27.

Sifakis, G. M.: Looking for the Actor's Part in Aristotle, in: P. Easterling u. E. Hall (Hgg.), Greek and Roman Actors. Aspects of Ancient Profession, Cambridge 2002, S. 148–164.

Simon, A.: Das *thaumaston* in der Tragödie. Zur Wirkungstheorie der Poetik des Aristoteles, Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis 36 (2000), S. 11–24.

Simon, A.: Das Wunderbare und das Verwundern. Die anthropologischen Beziehungen des Begriffs des *thaumaston* in der aristotelischen Poetik, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 42 (2002), S. 77–92.

Simon, E.: Die Götter der Griechen, München [3]1985.

Simpson, P.: Aristotle on Poetry and Imitation, Hermes 116 (1988), S. 279–291.

Snell, B.: Theophrast περὶ λέξεως I?, in: Griechische Papyri der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek mit einigen Stücken aus der Sammlung Hugo Ibscher. Hg. v. Seminar für Klassische Philologie der Universität Hamburg, eingeleitet v. B. Snell, Hamburg 1954 (Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- u. Universitäts-Bibliothek, Bd. 4), S. 36–51.

Snell, B.: Griechische Metrik, Göttingen [2]1957.

Söffing, W.: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles, Amsterdam 1981.

Sörbom, G.: Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary, Stockholm 1966.

Sörensen, B. A.: Altersstil und Symboltheorie. Zum Problem des Symbols und der Allegorie bei Goethe, Goethejahrbuch 94 (1977), S. 69–85.

Somville, P.: Katharsis et esthétique chez Aristote, L'Antiquité Classique 40 (1971), S. 607–622.

Somville, P.: Σύνδεσμος et ἄρθρον dans la *Poétique* d'Aristote (XX, 1456b38–1457a10), Les Études Classiques 43 (1975), S. 18–24.

Sorabji, R.: Necessity, Cause and Blame. Perspectives on Aristotle's Theory, London 1980.

Sorabji, R.: Catharsis and the Classification of Therapies, in: ders., Emotion

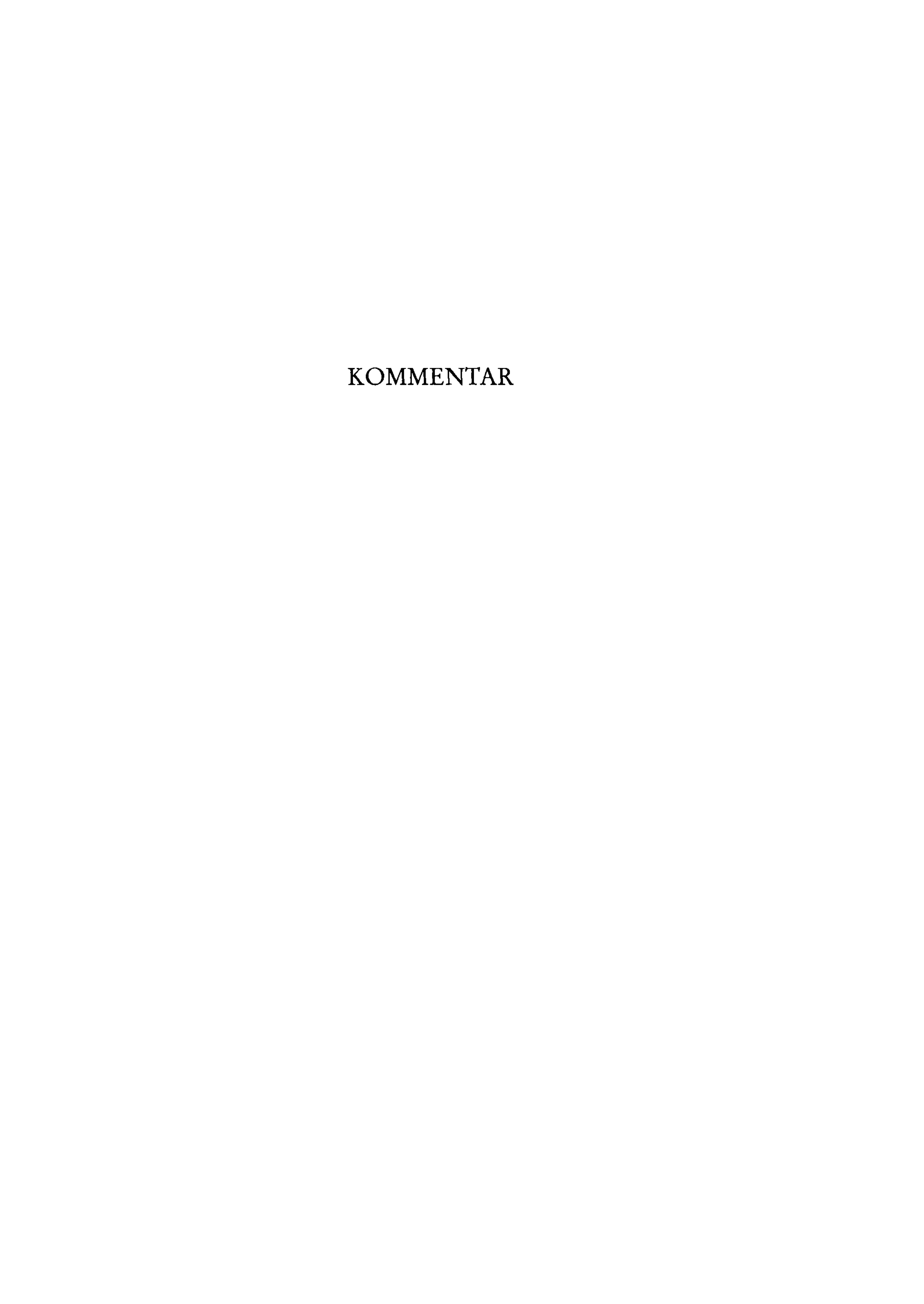
and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation, Oxford 2000, S. 288–300.
Spiegel, N.: The Nature of Katharsis according to Aristotle. A Reconsideration, Revue belge de Philologie et d'Histoire 63 (1965), S. 22–39.
Spingarn, J. E.: A History of Literary Criticism in the Renaissance, New York 1963.
Spitzer, L.: Stilstudien, 2 Bde., München 1928.
Spitzley, Th.: Handeln wider besseres Wissen. Eine Diskussion klassischer Positionen, Berlin/New York 1992.
Spitzley, Th. (Hg.): Willensschwäche, Paderborn 2005.
Sprute, J.: Die Enthymemtheorie der aristotelischen Rhetorik, Göttingen 1982 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 3. Folge, Nr. 124).
Srivastava, K. G.: A New Look at the *Katharsis* Clause of Aristotle's *Poetics*, British Journal of Aesthetics 12 (1972), S. 258–275.
Staiger, E.: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946.
Stanford, W. B.: On a Recent Intepretation of the Tragic Catharsis, Hermathena 85 (1955), S. 52–56.
Steinmetz, P.: Die Stoa, in: H. Flashar (Hg.), Die hellenistische Philosophie, 2 Halbbde., Basel 1994 (Grundriss der Geschichte der Philosophie, begründet v. F. Ueberweg, Die Philosophie der Antike, Bd. 4), 2. Halbbd., S. 495–1272.
Steinthal, H.: Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern, 2 Bde., Berlin ^{2}1890.
Stierle, K., Klein, H. u. Schümmer, F.: Artikel ‚Geschmack', in: J. Ritter u. K. Gründer (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, Darmstadt 1974, Sp. 444–456.
Stinton, T. C. W.: *Hamartia* in Aristotle and Greek Tragedy, Classical Quarterly N. S. 25 (1975), S. 221–254.
Stohn, G.: Zu Kapitel 17 der ‚Poetik' des Aristoteles (1455a22–32), Hermes 126 (1998), S. 269–275.
Stohn, G.: Ein Beitrag zum 3. Kapitel der Poetik des Aristoteles (1448a20–24), Hermes 129 (2001), S. 344–352.
Stricker, J. A.: De tragicorum anachronismis. Inquiritur quo modo e tragicorum scriptis aequalium Graecorum vitae tam publicae quam privatae notitia erui possit, Diss. Utrecht 1880, Amsterdam 1880.
Stroumsa, S.: Avicenna's Philosophical Stories: Aristotle's *Poetics* Reinterpreted, Arabica 39 (1992), S. 183–206.
Süß, W.: Aristophanes und die Nachwelt, Leipzig 1911.
Summerell, O. F.: ‚[...] wie die Vernunft die Idee der Welt subjektiv erzeugt'. Zur Theorie des Vorstellungsvermögens in Schellings *Timaeus*-Kommentar, in: Th. Dewender u. Th. Welt (Hgg.), Imagination – Fiktion – Kreati-

on. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie, München/Leipzig 2003, S. 291–316.
Sutton, D. F.: The Catharsis of Comedy, Lanham (Md.)/London 1994.
Swiggers, P. u. Wouters, A.: Grammatical Theory in Aristotle's *Poetics*, in: dies. (Hgg.), Grammatical Theory and Philosophy of Language in Antiquity, Löwen 2002 (Orbis Supplementa 19), S. 101–120.
Szondi, P.: Einführung in die literarische Hermeneutik, hg. v. J. Bollack, Frankfurt a. M. 1975 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 124).
Tanner, M.: Wittgenstein and Aesthetics, The Oxford Review 3 (1966), S. 14–24.
Taplin, O.: The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy, Oxford 1977.
Tate, J.: ‚Imitation' in Plato's Republic, Classical Quarterly 22 (1928), S. 16–23.
Thiel, R.: Aristoteles' Kategorienschrift in ihrer antiken Kommentierung, Tübingen 2004 (Philosophische Untersuchungen 11).
Timmermann, J.: Impulsivität und Schwäche. Die Argumentation des Abschnitts Eth. Nic. 1146b31–1147b19 im Licht der beiden Formen des Phänomens ‚*Akrasia*', Phronesis 54 (2000), S. 47–66.
[Tkatsch 1928/32]: s. o. unter ‚Übersetzungen der *Poetik*'.
Tracy, H. L.: Aristotle on Aesthetic Pleasure, Classical Philology 41 (1946), S. 43–46.
Trench, W. F.: Mimesis in Aristotle's *Poetics*, Hermathena 48 (1933), S. 1–24.
Trench, W. F.: The Place of Katharsis in Aristotle's Aesthetics, Hermathena 51 (1938), S. 110–134.
Trinkaus, Ch. E.: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bde., London 1970.
Tsagarakis, O.: Aristotle *Poetics* 1451a24–30, Phoenix 22 (1968), S. 159–162.
Tsagarakis, O.: Κατάχρησις of the aristotelian term ἐπεισόδιον as applied to Homer, Revue des Études grecques 86 (1973), S. 294–307.
Turner, P.: The Reverse of Vahlen, Classical Quarterly N. S. 9 (1959), S. 207–215.
Vahlen, J.: Wo stand die verlorene Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie?, in: Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 77 (1874), S. 293–298. Repr. in: ders., Gesammelte philologische Schriften, Erster Teil, Leipzig/Berlin 1911, S. 230–234.
[Vahlen 1885]: s. o. unter ‚Ausgaben der *Poetik*'.
[Vahlen 1914]: s. o. unter ‚Kommentare zur *Poetik*'.
Verdenius, W. J.: The meaning of ἦθος and ἠθικός in Aristotle's *Poetics*, Mnemosyne 12 (1945), S. 241–257.
Verdenius, W. J.: Κάθαρσις τῶν παθημάτων, in: Autour d'Aristote. Recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert à Mgr. A. Mansion, Löwen 1955 (Bibliothèque philosophique de Louvain 16), S. 367–373.

Verdenius, W.J.: Arist. *Poet.* 1452a 25, Mnemosyne 18 (1965), S. 281.
Vevey, J.: La definizione della metafora nella *Poetica* di Aristotele, Annali del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Firenze 2 (1986), S. 37–72.
Vogt-Spira, G.: Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders, München 1992 (Zetemata 88).
Vogt-Spira, G.: *Secundum verum fingere.* Wirklichkeitsnachahmung, Imagination und Fiktionalität: Epistemologische Überlegungen zur hellenistisch-römischen Literaturkonzeption, Antike und Abendland 53 (2007), S. 21–38.
Vogt-Spira, G.: „Prae sensibus": Senses, Phantasia and Literature. Some Epistemological Considerations, in: S. G. Nichols, A. Kablitz u. A. Calhoun (Hgg.), Rethinking the Medieval Senses. Heritage · Fascinations · Frames, Baltimore 2008 (Parallax: Re-visions of Culture and Society), S. 51–72.
Vuillemin, J.: Le Paralogisme du Bain (Aristote, *Poétique*, 1460a18–26), Revue des Études grecques 94 (1981), S. 287–294.
Vuillemin, J.: La Reconnaissance dans l'Épopée et dans la Tragédie (Aristote, *Poétique*, chap. XVI), Archiv für Geschichte der Philosophie 66 (1984), S. 243–280.
Wagner, Ch.: „Katharsis" in der aristotelischen Tragödiendefinition, Grazer Beiträge 11 (1984), S. 67–87. Repr. in: M. Luserke (Hg.), Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1991 (Olms Studien 30), S. 423–443.
[Wagner/Rapp 2004]: s. Aristoteles, Topik.
Walbank, F. W.: Polybios' Sicht der Vergangenheit, Gymnasium 97 (1990), S. 15–30.
Walsh, J. J.: Aristotle's Concept of Moral Weakness, New York/London 1963.
Walzer, R.: Greek into Arabic. Essays on Islamic Philosophy, Oxford 1962 (Oriental Studies 1).
Warning, R.: Artikel ‚Komik/Komödie', in: U. Ricklefs (Hg.), Fischer Lexikon Literatur, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1996, Bd. 2, S. 910–913.
Watson, G.: The Stoic Theory of Knowledge, Belfast 1966.
Watson, G.: Phantasia in Classical Thought, Galway 1988.
Watson, G.: The Concept of ‚Phantasia' from the Late Hellenistic Period to Early Neoplatonism, in: W. Haase (Hg.), Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW), Teil II, Bd. 36,7, Berlin/New York 1994, S. 4765–4810.
Weidemann, H.: Grundzüge der aristotelischen Sprachtheorie, in: P. Schmitter (Hg.), Geschichte der Sprachtheorie, Bd. 2: Sprachtheorien der abendländischen Antike, Tübingen 1991, S. 170–192.
Weinberg, B.: A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 Bde., Chicago 1961.
Weinrich, H.: Artikel ‚Metapher', in: J. Ritter u. K. Gründer (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Darmstadt 1980, Sp. 1179–1186.

Weinrich, H.: Semantik der kühnen Metapher, in: A. Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher, Darmstadt 1983 (Wege der Forschung 389), S. 316–339.
Welzel, B.: ‚Euer Ehren mögen mir glauben, dass ich noch nie ein derartiges Gemälde gemacht habe' – Die Blumenbilder von Jan Brueghel d. Ä., in: R. Brandt (Hg.), Meisterwerke der Malerei, Leipzig 2001, S. 69–87.
[Whalley 1997]: s. o. unter ‚Kommentare zur *Poetik*'.
White, S. A.: Aristotle's Favorite Tragedies, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 221–240.
Wiegmann, H.: Abendländische Literaturgeschichte, Würzburg 2003.
Wiemken, H.: Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters, Bremen 1972.
v. Wilamowitz-Moellendorff, U.: Platon, Bd. 1: Sein Leben und seine Werke, Berlin [5]1959.
Will, F.: Aristotle and the Question of Character in Literature, Review of Metaphysics 14 (1960/61), S. 353–359.
Wille, G.: Zur Bedeutung und Anordnung von Philodem Fragment I 24 Kemke über das ästhetische Massenurteil, in: M. v. Albrecht u. E. Heck (Hgg.), Silvae. Festschrift für Ernst Zinn zum 60. Geburtstag, Tübingen 1970, S. 253–269.
Winkler, J. J.: The Same Two Sources of Literature and its „History" in Aristotle, *Poetics* 4, in: M. Griffith u. D. J. Mastronarde (Hgg.), Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer, Atlanta 1990, S. 307–318.
Winnington-Ingram, R. P.: Sophocles: An Interpretation, Cambridge 1980. Repr. 1985.
Wölfflin, H.: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1912, Berlin 1912, S. 572–578.
Woodruff, P.: Aristotle on *Mimēsis*, in: A. Oksenberg Rorty (Hg.), Essays on Aristotle's *Poetics*, Princeton (N. J.) 1992, S. 73–96.
Würsch, R.: Die Lehre vom Enthymem in der Rhetorik des Aristoteles und ihre Weiterentwicklung bei Avicenna und Averroes, in: K. Jacobi (Hg.), Argumentationstheorie. Scholastische Forschungen zu den logischen und semantischen Regeln korrekten Folgerns, Leiden/New York/Köln 1993, S. 589–606.
Wurmser, L.: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten, Berlin [3]1998.
Yates, V.: A Sexual Model of Catharsis, Apeiron 31 (1998), S. 35–58.
Young, D. C.: Pindar, Aristotle, and Homer. A Study in Ancient Criticism, Classical Antiquity 2 (1983), S. 156–170.
Zanker, G.: Aristotle's *Poetics* and the Painters, American Journal of Philology 121 (2000), S. 225–235.

Zeuch, U.: Das Unendliche – höchste Fülle oder Nichts? Zur Problematik von Friedrich Schlegels Geist-Begriff und dessen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, Würzburg 1991 (Epistemata 69).
Zeuch, U.: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit, Tübingen 2000 (Communicatio 22).
Zielinski, T.: Die Gliederung der altattischen Komödie, Leipzig 1885.
Zierl, A.: Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles, Berlin 1994.
Zimmermann, B.: Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, Göttingen 1992 (Hypomnemata 98).
Zimmermann, B.: Die griechische Komödie, Darmstadt 1998.
Zirin, R. A.: Aristotle's Biology of Language, Transactions of the American Philological Association 110 (1980), S. 325–347.
Zoepffel, R.: Historia und Geschichte bei Aristoteles, Heidelberg 1975 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1975, 2).
Zwick, J.: Nietzsches Leben als Werk. Ein systematischer Versuch über die Symbolik der Biographie bei Nietzsche, Bielefeld 1995.



KOMMENTAR

KOMMENTAR

Kapitel 1

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

§ 1 Das Darstellungsziel der ganzen Abhandlung (47a8–13)

Es soll geklärt werden, was überhaupt Dichtung im Unterschied zu unpoetischen Texten ist und welche Arten von Literatur es gibt. Aristoteles benennt auch gleich die wichtigsten Gesichtspunkte, die zur Klärung dieser Frage behandelt werden müssen. Im Zentrum steht die Frage nach den Bedingungen der besten Form von Dichtung. Das wichtigste Kriterium dafür sieht Aristoteles in dem, was er die Komposition des *Mythos* nennt. Dass Dichtung Darstellung von ‚*Mythen*' ist, ist zugleich das eigentliche Unterscheidungskriterium, durch das Aristoteles Dichtung von unpoetischen Texten trennt. Die Beschränkung der Dichtung auf das, was ein möglicher *Mythos* sein kann, meint (s. Kap. 8 und 9), dass sie keine beliebige Wiedergabe von Realität sein darf, sondern sich auf menschliches Handeln konzentrieren und die einzelnen Teile dieses Handelns zu einer Einheit verbinden muss. Diese Einheit heißt *Mythos*. Grund dieser Einheit ist die charakterliche Motivation, deren Ausdruck die verschiedenen Handlungsteile und -formen sind (Kap. 6). Aristoteles hat – das muss man von Anfang an beachten – einen sehr strengen Handlungsbegriff. Handeln ist nur, was im Bereich der Entscheidungsmöglichkeiten eines Menschen liegt und direkte Folge einer solchen Entscheidung ist.

§ 2 Dichtung als eine Form der *Nachahmung* (47a13–18)

Zum Ausgangspunkt der gesamten weiteren Untersuchung nimmt Aristoteles eine Gemeinsamkeit, die die Dichtung mit allen anderen Künsten teilt. Sie ist – in einem zunächst noch nicht präzisierten Sinn – eine Form von Nachahmung und hat damit auch teil an den allgemeinen Bedingungen des Nachahmens: Jede Nachahmung ahmt immer etwas in etwas anderem auf eine bestimmte

Weise nach. Man muss also bei jeder Nachahmung unterscheiden zwischen den Gegenständen (Kap. 2), den Medien (Kap. 1) und dem Modus der Nachahmung (Kap. 3). Dass Aristoteles den Begriff der Nachahmung ohne Begründung als gemeinsames Charakteristikum aller Künste einführt, liegt an dieser formal-analytischen Bestimmung: Ein künstlerischer Gegenstand ist nicht der Gegenstand selbst, sondern ein (der Wirklichkeit entnommener oder erfundener) Gegenstand, der in einem – von ihm verschiedenen – Medium auf eine bestimmte Weise dargestellt wird.

§ 3 Die Medien literarischer *Nachahmung* (47a18–28)

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen beginnt Aristoteles gleich mit der Behandlung der Medien und nimmt eine erste Spezifizierung vor, die den genaueren Nachahmungsbegriff der Dichtung vorbereitet: Dichtung gehört zu einer Gruppe von Künsten, deren Medien Rhythmus, Sprache und Klang sind – im Unterschied etwa zur Malerei, deren Medien Farbe und Form sind –, sie muss diese Medien aber nicht immer in Verbindung miteinander, sie kann sie in unterschiedlicher Kombination oder auch einzeln anwenden.

§ 4 Die formale Gestaltung des Mediums ist keine hinreichende Bedingung von Dichtung (47a28–b23)

Die Tatsache, dass das Medium von Dichtung häufig allein die Sprache ist, nimmt Aristoteles zum Anlass, sein später ausführlicher begründetes Literaturverständnis (v. a. Kap. 9) gegen ein populäres Missverständnis abzugrenzen: Zur Poesie wird etwas nicht durch die Gestaltung des Mediums, z. B. durch die Versform, sondern durch einen poetischen Inhalt, d. h. durch die Nachahmung von Handlung. Auch wenn Empedokles genauso wie Homer in Hexametern schreibt, ist doch nur Homer Dichter, Empedokles dagegen Naturphilosoph.

§ 5 Zur Mischung der Medien in bestimmten Dichtungsarten (47b23–29)

Zum Abschluss verweist Aristoteles noch darauf, dass es auch Literaturformen gibt, die alle drei genannten Medien (Rhythmus, klanglich-melodische Mittel und Versmaß) benutzen, z. B. Dithyramben und Nomen, aber auch die Tragödie und die Komödie, in denen die verschiedenen Ausdrucksmittel aber auf Gesangs- und Sprechpartien verteilt sind.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Das Darstellungsziel der ganzen Abhandlung (47a8–13)

Jede antike Aristoteles-Erklärung beginnt mit einer Bestimmung des sogenannten *skopós* (Ziel, Absicht) der jeweiligen Schrift. Den Begriff ‚*skopós*' gebraucht auch Aristoteles selbst öfter, er vergleicht ihn mit dem Ziel, das der Bogenschütze im Auge hat (*Nikomachische Ethik*, I, 1, 1094a23f.), er bezeichnet mit ihm einen Aspekt des Begriffs des *télos* (Ziel). *Skopós* ist das von einer Schrift angestrebte Beweis- oder Darstellungsziel. Ohne Kenntnis des *skopós* verfährt man beim Interpretieren wie ein Blinder, der nicht weiß, wohin er sich bewegt, stellt der spätantike Kommentator Philoponos fest (*In Cat.*, S. 7,7).

Das erste, was der Interpret wissen muss, wenn er den *skopós* einer Schrift ermitteln will, ist etwas, was er nicht aus (je-)der einzelnen Schrift selbst entnehmen kann, sondern aus ihrer Stellung im Gesamt des Aristotelischen Werks erschließen muss.

Die Systematik des Aristotelischen Œuvres und seiner Einteilung der Wissenschaften leitet sich aus einer Analyse der Grundmöglichkeiten, die der Mensch hat, ab (s. auch o. S. 92ff. und S. 117ff.). Das heißt: Um zu verstehen, was der *skopós* einer wissenschaftlichen Abhandlung ist, muss man zuerst wissen, was der Mensch kann. Die Frage danach, was der Mensch als Mensch kann, aber ist für Aristoteles nur eine andere Formulierung der Frage: „Was ist der Mensch?" Die Suche nach dem *skopós* ist also keine Besonderheit scholastischer Aristoteles-Interpretationen, und sie ist auch nicht zuerst ein philologisches Problem der (Möglichkeit der) Gesamtwerkinterpretation der (erhaltenen) Aristotelischen Schriften, sondern eine anthropologische Frage.

Ausgehend von der Voraussetzung, dass es immer der eine Mensch mit seinen Fähigkeiten ist, der sich in unterschiedlicher Weise – als Dichter, Architekt, Arzt, Physiker, Musiker, Mathematiker usw. – betätigen kann, und dass es Aristoteles' Anliegen war, diese differenzierte Einheit in sachgerechter Weise darzustellen, ist die erste Frage, welcher Teilausschnitt aus den menschlichen Vermögen in der *Poetik* behandelt wird und welche Position dieser Teilausschnitt im Gesamt der menschlichen Vermögen einnimmt. Ich rekapituliere hier nur kurz das in der Einführung genauer Dargelegte:

Die Poetik ist keine praktische und auch keine ‚poietische', d. h. technisch-produzierende Wissenschaft oder Kunst (zur Unterscheidung von *práxis* und *poíēsis* s. z. B. *Nikomachische Ethik* VI, 4, 1140a1–23, 1140b4–7; s. o. S. 92ff.).

Die Unterscheidung zwischen *Wissenschaft* (*epistḗmē*) und *Kunst* (*téchnē*) trifft Aristoteles v. a. an folgendem Kriterium: *epistḗmē* ist Wissen von etwas Allgemeinem, *téchnē* bezeichnet das anwendungsbezogene Wissen von etwas Allgemeinem,

d. h. das Wissen, das unmittelbare Voraussetzung für bestimmte einzelne Handlungen ist (s. z. B. *Metaphysik* I, 1). Die Dichtung kann unter verschiedenen Hinsichten sowohl als etwas Einzelnes als auch als etwas Allgemeines betrachtet werden. Daher bezieht sich die Lehre von dem, was Dichtung ist, in verschiedener Hinsicht auf Allgemeines oder auf Einzelnes und kann daher in verschiedener Hinsicht sowohl als Wissenschaft als auch als Kunst bezeichnet werden.

Sie gibt keine Anweisungen, wie man sich in einer Einzelsituation entscheiden oder welche Maßnahmen man bei der Herstellung von etwas ergreifen soll. (Das ist der spezifische Grund, weshalb die Poetik für Aristoteles kein *„Teil der praktischen Philosophie"* ist; so etwa Fuhrmann 1992, S. 10.) Die Prinzipien ethischen und ‚poietischen' Handelns haben deshalb aber in der Dichtung nicht überhaupt keine Funktion, diese Funktion ist lediglich indirekt: Man geht nicht ins Theater, um zu lernen, wie man Gift mischt oder Hilfesuchende in die Stadt aufnimmt, sondern aus einem vom Einzelzweck unabhängigen Interesse an fremdem Handeln, d. h. aus einem Erkenntnisinteresse. Dieses Erkenntnisinteresse ist in dieser konkreten Form nicht das Interesse des theoretischen Wissenschaftlers an allgemeinen Gründen überhaupt (wie in der *Apodeiktik*, d. h. der wissenschaftlichen *Demonstration*), es sucht überhaupt keine explizite Herleitung von Wissen, z. B. sentenzenhafter Einsichten aus allgemein verbreiteten Erfahrungen (wie in den *Topoi* der *Dialektik*). Es sucht nicht, wie es z. B. die Aufklärungspoetik wieder denken wollte, nach allgemeinen Erkenntnissen und verkürzt so abstrakt-rationalistisch die Dichtung. Deren Besonderheit ist nicht einmal eine Art vermutender Erkenntnis wie in der Rhetorik, wo man oft ein besonderes Verhalten als typisch ausgibt und deshalb eine Folgerung ableitet, ohne zu benennen, worin denn das Typische im Allgemeinen bestehen soll (Aristoteles' Beispiel: ‚Er will eine Wache, also will er Tyrann werden', ohne dass gesagt oder gar begründet wird, dass eine Wache zu fordern, typisch für Tyrannen sein soll).

Das Interesse an der Dichtung zielt also weder auf reine Erkenntnis von etwas Allgemeinem, noch hat es gar nichts mit Erkenntnisgewinnung zu tun; vielmehr ist es die Besonderheit der literarischen *theōría*, dass sie wie die ethische und politische Praxis immer auf einen konkreten Einzelfall bezogen ist, anders als das konkrete Handeln aber nicht ein konkretes Ziel, etwas, das dem Handelnden als etwas Gutes erscheint, verfolgt. Das Interesse an Dichtung ist vielmehr wirklich eine *theōría*, aber eine *theōría*, die auf die Erkenntnis eines bestimmten einzelnen Handelns ausgerichtet ist, indem sie dieses Handeln aus seinen inneren Zielsetzungen begreift. Diese *theōría* ist daher nicht rein ‚theoretisch', sondern ein konkretes Denken mit einem Erkenntnis- und einem Gefühlsaspekt. Der Erkenntnisaspekt ergibt sich aus dem Nachahmungscharakter von Literatur, der Gefühlsaspekt aus eben dieser einer Nachahmung (von Handlung) angemessenen Erkenntnis-

weise. Der Gefühlsaspekt kommt nicht zu dem theoretischen Gehalt als etwas ‚Eigenursprüngliches' hinzu, sondern hat in der Erkenntnis sein Prinzip. Dieser Zusammenhang wird in der *Poetik* unter verschiedenen Aspekten (v. a. bei der Katharsislehre) bedacht. Eine erste Begründung ergibt sich aus der Gegenstandsbestimmung literarischer Nachahmung:

Gegenstand literarischer Nachahmung ist für Aristoteles nicht die äußere Wirklichkeit, sondern das vom Charakter einer Person bestimmte Handeln (Kap. 2, 6, 8 und 9). Ein solches Handeln kommt nicht aus dem Nichts, es soll nach Aristoteles nicht einmal nur zufällige oder äußere Anlässe haben, sondern es soll charakterliche Tendenzen des Handelnden zum Ausdruck bringen. Es steht also nicht für sich, sondern verweist auf etwas anderes, auf die allgemeinen Motive der Person, die handelt. Das ist der wichtigste Grund, warum Aristoteles Literatur als Nachahmung versteht: Sie stellt allgemeine Charaktertendenzen nicht in ihrer Allgemeinheit, sondern so, wie sie in einzelnen Handlungen zum Ausdruck kommen, dar, z. B., wie sich die mitleidige und zugleich tapfere Hilfsbereitschaft Achills äußert: bei dem Leid des Heers durch die Pest (*Ilias* I, V. 53ff.), bei den gemeinsamen Kampfhandlungen, bei denen Achill sich *„wie eine Vogelmutter"* (*Ilias* IX, V. 323) um seine Kameraden kümmert, gegenüber dem gebrochenen Vater Priamos (*Ilias* XXIV, V. 469ff.) usw. Diese verschiedenen Handlungen haben ihre je besondere Form also von ein und derselben inneren Neigung Achills, an der sie ‚Maß nehmen', die sie ‚nachahmen'.

Literatur fordert in diesem Sinn den intelligenten Rezipienten. Er kann sich nicht auf die Oberfläche der äußeren Darstellung beschränken, sondern muss vom Äußeren auf das Innere, durch das es begründet ist, schließen. Im Unterschied zu beweisenden oder dialektischen Wissenschaften stellt Literatur die allgemeinen Gründe des Handelns einer Person nicht für sich dar – wo dies doch geschieht, wie etwa häufig beim auktorialen Erzähler, ist es nach Aristoteles ein Zeichen literarischer Schwäche (s. Kap. 24). Denn Dichtung soll nicht über menschliches Handeln in abstrakter Weise räsonieren, soll nicht in Form behauptender Beschreibungen feststellen, jemand sei zornig, unbeugsam, verliebt, innerlich zerrissen usw., sondern sie soll das konkrete Handeln selbst beschreiben oder es unmittelbar vorführen und durch die Art des Handelns selbst deutlich machen, dass es durch bestimmte Tendenzen eines Charakters motiviert und deshalb Ausdruck von Liebe, Zorn, Mitleid, Unbeugsamkeit usw. ist.

Dass Literatur *‚Nachahmung'* von Handlung ist, bedeutet also, dass literarisch dargestelltes Handeln nicht auf die Oberfläche des Faktischen beschränkt ist, sondern immer eine Tiefendimension hat. Es *‚umfasst'* in sich selbst seine Gründe *‚mit'*, wie Aristoteles sich ausdrückt (Kap. 6, 1450a21f.). Literarische Darstellung ist prägnant, vielsagend, viel bedeutend. Sie hat diese Prägnanz allerdings im Unterschied zu einem in der Neuzeit verbreiteten

Urteil nicht einfach aus ihrer konkreten Anschaulichkeit, sondern aus dem Anteil an charakterlicher Allgemeinheit, von dem ihre Form geprägt ist. Literatur erfordert daher eine Erkenntnisleistung besonderer Art:

Handeln heißt nach Aristoteles, etwas, was einem gut scheint, verfolgen, was einem schlecht scheint, meiden. Der Erkenntnisprozess, mit dem man das Handeln eines Menschen begleitet, ist also konkreter und verstehender Mitvollzug, wie jemand ein ihm wichtiges Gut erreicht oder verfehlt. Ein solches Begreifen, wenn es sich nicht darauf beschränkt, sich eine Handlung nur wie ein distanzierter Beobachter und wie ein Bild, das man als fertiges Produkt vor sich hat, vorzustellen – ein bloßes Zuschauen ist für Aristoteles überhaupt kein Begreifen (und außerdem ein falsches Rezeptionsverhalten gegenüber Literatur – s. Kap. 4) –, ist grundsätzlich von Gefühlen begleitet.

Diese Gefühle kommen für Aristoteles nicht zum Erkennen hinzu, so als ob Erkennen und fühlendes Mitempfinden zwei Zugangsweisen zu Literatur wären, die zwar zusammenkommen können, aber eigentlich unabhängig voneinander sind: Das Vergnügen an literarischen Gegenständen hängt von der Komplexität des der Literatur angemessenen Erkenntnisverhaltens selbst ab. Der Rezipient von Literatur soll nicht nur beobachten und vorstellen, nicht nur die einzelnen Informationen, die er rezipiert, zur Kenntnis nehmen und wie in einem Bild nebeneinander stellen, sondern er soll das, was ihnen Einheit verleiht, d. h. die Gründe dessen, was er sieht, miterfassen. Tut er das, dann ist er nicht distanziert und emotionslos, sondern empfindet, was er begreift, mit: Wer z. B. begreift, was es bedeutet, dass Medea von Jason allein gelassen wird, wird in eben der Tiefe und der Genauigkeit, in der er das empörende Verhalten Jasons mitdurchdenkt, auch mit Medea mitempfinden – und um so mehr, je mehr er sich auf dieses Mitdenken selbst konzentriert und sich nicht von der Pseudorationalität einer bewussten Spiegelung seines Tuns ablenken lässt.

Die literarische *theōría* ist so wirklich ‚intelligentes' Begreifen von einzelnen Handlungen und der diese bedingenden Ursachen (das sind die Charaktere) und ist von sich her mit Gefühlen verbunden, und zwar mit ganz bestimmten, aus dem bestimmten Charakter dieser Erkenntnisse abgeleiteten Gefühlen: Sie ist als eine Form des Erkennens etwas Emotionales.

Dass Literatur sich nicht mit Sachmöglichkeiten im allgemeinen, sondern mit den in konkreter Einzelhandlung verwirklichten Handlungsmöglichkeiten von einzelnen Handelnden und damit mit einer besonderen Form von Nachahmungen befasst, ist also die Grundbestimmung der Aufgabe, die Aristoteles der Literatur zuschreibt. Diese Funktionsstelle, die Aristoteles der Literatur innerhalb des Ganzen menschlicher Aktmöglichkeiten zuweist, muss zuerst bestimmt sein, bevor man überhaupt zutreffend erfassen kann, welchen Sinn er mit seinen Ausführungen in der *Poetik*, die nur die Literatur als Literatur betreffen, verbindet. Denn alle diese Einzelausführungen stehen

im Dienst der Erklärung der spezifischen Funktion von Literatur. Diese Funktion ist, wie v. a. das 4. Kapitel zeigt, eine Funktion für den Menschen. Literatur erfüllt diese Aufgabe durch eine Kultivierung des ganzen Menschen und hat in diesem Sinn (und nicht im Sinn einer moralischen Anstalt) auch eine erzieherisch-bildende Funktion.

Aristoteles will also das bestimmte *érgon* – dies ist sein Terminus für eine verwirklichte, in die Praxis umgesetzte Funktion – von Literatur bestimmen. Dem *érgon* (‚*Werk*') korrespondiert die *dýnamis* (das Vermögen, das Können). So wie der Begriff *érgon* bezeichnet auch dieser Begriff ein bestimmtes Können. Der Unterschied besteht darin, dass die *dýnamis* (primär) die bestimmte Möglichkeit zur Erfüllung einer bestimmten Funktion ist, wohingegen das *érgon* die Erfüllung (und auch das Produkt des verwirklichten Könnens) selbst ist.

Vom Begriff der Funktion (*dýnamis*) her sollen, wie der erste Satz der *Poetik* ankündigt, die verschiedenen Arten von Dichtung definiert werden. Das ist keine beiläufige und unspezifische Feststellung. Denn die Fähigkeit, das Wesentliche einer Sache zu erfassen, hängt nach Aristoteles' ausdrücklicher und wiederholt vorgetragener Lehre von der Erkenntnis ab, was sie kann und leistet: „*Alles wird aufgrund seines Könnens und seines Aktes definiert*", sagt er etwa zu Beginn der *Politik* (I,2, 1253a23; s. etwa auch *Meteorologie*, IV,12, 390a10–15); die gleiche Lehre vertritt Platon (die Grundstelle ist *Staat* 352e–353e; s. auch *Sophistes* 247d8–e4, 248c4–6).

Ergänzt wird diese Vorgehensweise durch ein weiteres Prinzip Aristotelischer Erkenntnistheorie, das er anwendet, um die erste und wesentliche Qualität, die Dichtung zu Dichtung macht, zu benennen. Wenn man eine Sache an ihrem ‚*Werk*', ihrer Leistung, ihrer Funktion erkennt, eine Funktion aber dann am sichersten bestimmbar ist, wenn sie in optimaler Präzision durchgeführt wird, muss Literatur von ihrer vollendeten Form her verstanden werden („*Man muss ein jedes von der besten Form seiner Tätigkeit her charakterisieren*", sagt noch der spätantike Platoniker Proklos, *In Rem publ.*, Bd. 1, S. 199,3f.).

Die vollendete Form etwa einer Pauke beurteilt nicht der Ästhet, dem ihre Form gefällt oder nicht gefällt, sondern der, der etwas von ihrem ‚*Werk*' versteht, d.h. der Musiker mit gebildetem Gehör. Denn in der Beurteilung des ‚*Werks*' der Pauke wird erfassbar, ob wirklich alle Teile zueinander und zum Ganzen genau dieses Instruments zusammenstimmen. Analog ist es bei der Dichtung. Man versteht dann etwas von Dichtung, wenn man etwas von der eigentümlichen inneren Aktivität eines Charakters versteht, die seine verschiedenen Einzelhandlungen und Reden leitet. Ein anonymer antiker Kommentar zur Aristotelischen *Rhetorik* sagt deshalb sehr prägnant: „*Wenn man Dinge und Personen zeigt, wie sie ihre ⟨eigentümlichen⟩ Akte*

ausführen, dann ist das Nachahmung im genauen Sinn" (Anonymus, *In Rhet.*, S. 210, 20–23).

Obwohl auch das griechische Wort *Mimesis* die Wiedergabe, ja die bloße Abspiegelung einer äußeren, vorgegebenen Wirklichkeit meinen kann (so z.B. im 10. Buch der *Politeia* Platons; s. Schmitt 2004a), ist die dichterische Nachahmung für Aristoteles selbst eine Form der Wirklichkeit. Sie setzt das eigentümliche Potential eines Charakters in Handeln um, sie zeigt, wie ein Charakter sich verwirklicht.

Ihre vollendete Form findet diese Nachahmung nach Aristoteles in einem gut komponierten *Mythos*. Was ein *Mythos* in seiner besten Form ist oder sein kann und welches seine Gestaltungsprinzipien sind, bildet daher den Hauptinhalt der *Poetik*. Die Frage, „*welchen Anforderungen die Gestaltung von Handlungen zu genügen hat, wenn Dichtung kunstgemäß verfasst sein soll*" (Kap. 1, 1447a9f.), ist nicht die Frage nach einem Detail, das Aristoteles besonders wichtig ist, sondern nach dem Unterscheidungskriterium von Literatur. Das bedeutet zugleich, dass alles das, was zur Erfüllung dieser Funktion erforderlich ist, d. h. die sogenannten ‚qualitativen Teile' der Dichtung, eine erheblich ausführlichere und genauere Behandlung erfahren muss als die äußeren Gliederungselemente einer Dichtung, die Aristoteles nur in einem Kapitel (Kap. 12) und nur in Bezug auf die Tragödie erklärt. Allgemein kann man sagen, dass es in der *Poetik* eine interne Abstufung nach der Bedeutung der einzelnen Elemente für dieses eigentliche Ziel gibt. Man erfasst den Aufbau, die Reihenfolge, in der Aristoteles die einzelnen Elemente behandelt, und den Raum, den er ihnen gibt, erst von dieser Hinordnung auf ihre Funktion für die Gestaltung des *Mythos* her.

Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte

Die genaue Begrenzung, innerhalb derer Aristoteles die Darstellungsziele der *Poetik* verfolgt, schließt eine Reihe von verbreiteten Fehldeutungen der *Poetik* von vornherein aus:

a) Die *Poetik* ist keine abstrakte Regelpoetik

Obwohl das Kunstverständnis der Neuzeit von Anfang an mit dem Begriff des schöpferischen ‚*ingenium*' verbunden ist, das der bewussten Rationalität schon zugrunde liegt und nicht durch sie erlernt werden kann (s. o. S. 55ff. und S. 62ff.), ist es vor allem die ‚genieästhetische Wende' um die Mitte des 18. Jahrhunderts und das von ihr geprägte romantische Dichtungsverständnis, das bis in die Gegenwart dazu führt, dass das scheinbar rationalistisch-methodische Vorgehen Aristoteles' in der *Poetik* als kunstfremd, ja als endgültig überholt empfunden wird (s. z. B. jetzt wieder Halliwell 2002, S. 69ff.).

Die spätantike und mittelalterliche Zuordnung der Poetik zu den theoretischen Aktivitäten des Menschen wird von diesem Vorverständnis her problematisiert. Aristoteles' vermeintlich ‚intellektualistische' Zugangsweise zum Gegenstand Literatur steht aber außerhalb der modernen Dichotomie von ‚rational' und ‚genial'. Diese Alternative, die in die neuzeitliche Literaturtheorie vor allem durch Horaz und durch die Rezeption Pseudo-Longins gekommen ist, unterläuft Aristoteles dadurch, dass er die Literatur zwar von einer abstrakt beweisenden Wissenschaft abgrenzt, nicht aber einem irrational Unbewussten zuweist. Literarisches Schaffen und Rezipieren von Literatur gehören für Aristoteles zu einer Erkenntnisform, die auf die konkrete, einzelne Handlung konzentriert ist und die immer zugleich emotional ist.

b) Die Aristotelische *Poetik* ist weder nur normativ noch nur deskriptiv

Die Aristotelische *Poetik* gewinnt ihre Urteilskriterien weder aus Regeln, die sie aus historischem Material abstrahiert, noch aus Regeln, die sie aus systematischen Prinzipien ableitet (s. aber z. B. Söffing 1981). Produktion und Rezeption von Literatur sind für Aristoteles bestimmte Weisen, wie der Mensch bestimmte, ihm eigene Vermögen betätigen kann. Gegenstand der *Poetik* sind die Analyse dieser Vermögen und die Ermittlung der Bedingungen, wie sich diese Vermögen optimal entfalten lassen. Zur Klärung dieser Frage stützt sich Aristoteles auch auf historische Prozesse, in denen diese Entwicklung verlaufen ist; es gehört aber zu den Grundpositionen Aristotelischer Lehre (s. z. B. *Metaphysik* XII, 8, 1074b10–13), dass derartige Prozesse nicht strikt einmalig sind, sondern – als Aktmöglichkeiten des Menschen – unter anderen Umständen analog vollzogen werden können. Nicht im Sinn einer empirischen Beschreibung beobachtbarer Verhaltensweisen der Menschen, aber im Sinn einer reflexiven Analyse der menschlichen Vermögen und der Ermittlung der besonderen Form ihrer Betätigung, die die Entwicklung von Kunst möglich macht, ist die Poetik eine anthropologische Untersuchung.

c) Aristoteles definiert Literatur nicht von ihrer (Gefühls-)Wirkung her

Literatur ist in dem eben explizierten Sinn nicht rezeptionsästhetisch. Die Intention, die verschiedenen Formen von Literatur von ihrer *dýnamis*, ihrem Potential, her zu erklären, hat ihren Grund darin, dass nach Aristoteles das, was eine Sache ist, an ihrer Funktion erkannt wird. Dass viele moderne Interpreten *dýnamis* als die Wirkung, die Dichtung auf die Gefühle der Rezipienten ausüben soll, verstehen, ist Ergebnis einer Fehldeutung des Begriffs *dýnamis*. Eine beliebige, z. B. sentimentale oder pathetische Erzeugung von Gefühlen widerspricht dem Kunstcharakter, den Aristoteles für die Literatur in Anspruch nimmt. Der Literatur als Literatur angemessene Gefüh-

le entstehen aus dem intelligenten Mitvollzug der dargestellten Handlung. Die gestaltete Handlung, der *Mythos*, ist die funktionelle Einheit, auf die alle Teile bezogen sein müssen. Teil dieser Handlungsdarstellung ist auch eine bestimmte Gefühlswirkung. Diese ist aber etwas Abhängiges, sie konstituiert nicht das, was Literatur zu Literatur macht. Eine rezeptionsästhetische Betrachtungsweise setzt also nach Aristoteles zu spät an und kann nicht das leisten, was sie leisten will: Ob man bei einem Hörer, Leser oder Zuschauer eine bestimmte Wirkung erreicht hat, kann man selten zuverlässig wissen. Außerdem gibt es viele verschiedene Gründe, weshalb sich jemand von etwas beeindrucken und beeinflussen lässt. Aristoteles geht es in der *Poetik* nicht um Strategien der psychischen Beeinflussung mit Mitteln der Rede oder Darstellung, wie er es in der *Rhetorik* untersucht, sondern um die Gefühlswirkung, die entsteht, wenn man das unverdiente Scheitern einer bedeutenden Handlung richtig, in einer ihr angemessenen Weise begreift und diesem Begreifen gemäß mitempfindet.

Zu § 2: Literatur ist eine Form der Nachahmung (47a13–18)

Die Ankündigung, die Aristoteles am Ende des ersten Abschnitts macht, er wolle ‚zuerst mit dem Ersten' beginnen, verwirklicht er mit der Feststellung, die verschiedenen Formen von Literatur seien genauso wie die anderen Formen von Kunst Nachahmungen. Nachahmung soll also der Grundbegriff sein, von dem aus die weitere Bestimmung der Eigenart der Literatur ihren Ausgang zu nehmen habe. Diese Feststellung hat Aristoteles den beinahe einhelligen Vorwurf aller gegenwärtigen Interpreten eingebracht, er führe den wichtigsten Begriff seiner Literaturtheorie ohne jede Begründung als bloße These ein.

Aristoteles führt aber den Begriff der Nachahmung ganz formal allgemein ein. Bei jeder Nachahmung werde *„in Verschiedenem Verschiedenes auf verschiedene Weise"* nachgeahmt. Es kommt ihm also offenbar darauf an, dass eine Nachahmung ‚zuerst' nicht ein Gegenstand oder eine Person selbst ist, sondern etwas davon Verschiedenes. Durch die Feststellung, dass bei jeder Nachahmung a) irgendein Gegenstand in einem von ihm verschiedenen Medium wiedergegeben wird, und dass b) diese Wiedergabe sich ganz verschiedener Methoden bedienen kann, wird eine Nachahmung grundsätzlich als etwas Relationales ausgewiesen. Sie hat eine Vermittlungsfunktion, und zwar eine intentionale. Sie will nicht etwas selbst sein, sondern etwas, was irgendwie auf (irgendein) Etwas verweist.

Der Grund, warum Aristoteles ohne jede argumentative Rechtfertigung als erste und einfachste Bestimmung des Gegenstandsbereichs von Kunst und Literatur angibt, sie seien insgesamt Nachahmungen, ist daher, dass er tatsächlich mit der abstraktesten, auf jede Art künstlerischer Aktivität zu-

treffenden Bestimmung anfängt. Anders, als es die uns geläufige Vorstellung von einer ‚Nachahmungspoetik' suggeriert, behauptet Aristoteles nirgends, Dichtung und Kunst überhaupt sollten sich um eine möglichst getreue Wiedergabe irgendeiner ihnen vorgegebenen Wirklichkeit bemühen. Das ist, wie vor allem das 8. Kapitel zeigen wird, sogar genau die Vorstellung, die er ablehnt. Aber auch hier bei der allerersten Einführung des Begriffs der Nachahmung ist klar, dass Aristoteles weder über den Gegenstand – etwa ob er erfunden oder gefunden werden soll (1451b19–25 betont er ausdrücklich, dass beides möglich ist) – noch über die Art und Weise oder die Mittel und Medien, in denen er ‚nachgeahmt' werden soll, eine festlegende Aussage macht. Es geht ihm zunächst nur um den – elementar analytischen – Sachverhalt, dass Kunst als Kunst etwas Relationales ist. Sie ist nicht ein (fiktiver oder wirklicher) Gegenstand selbst, sondern stellt, vermittelt durch ein Medium, ein Verhältnis zu ihm her.

Was Aristoteles über die Besonderheit eines Gegenstands der Dichtung sagt, ergibt sich nicht aus der Entgegensetzung von Fiktion und Nachahmung (im heute üblichen Sinn). Es kann die literarische Behandlung eines fiktiven Gegenstands genauso kitschig, konfus und trivial sein wie die Nachahmung einer kitschigen, konfusen und trivialen Lebenswirklichkeit. An dem Unterschied von Fiktion und Nachahmung der Wirklichkeit kann man nach Aristoteles nicht feststellen, ob etwas Dichtung ist. Auf diese Frage ist dagegen sein ganzes Erkenntnisinteresse konzentriert: Wie muss das, was ein Dichter im Medium seiner Sprache darstellen will, beschaffen sein, damit aus dieser Darstellung Dichtung wird?

Aus der Stellung, die er der Dichtung innerhalb der Aktmöglichkeiten des Menschen gibt, ergibt sich als erste Einordnung, dass sie weder ein Handeln noch ein Machen, sondern ein Erkennen ist (s. o. S. 92ff.). Die besondere Form der literarischen Erkenntnis aber besteht darin, dass ihr Gegenstand nicht Allgemeines losgelöst für sich selbst, sondern Allgemeines in einer besonderen Verwirklichung ist. Der weitere Fortgang der Untersuchung wird zeigen, dass es die Besonderheit literarischer Nachahmung ist, dass sie nicht irgendein Allgemeines in konkreter Form betrachtet und darstellt, sondern allgemeine Handlungstendenzen eines Menschen in ihrer Verwirklichung durch einzelne Handlungen (Kap. 6 und 9).

Nachahmung ist also der Gattungsbegriff für Literatur, sofern sie überhaupt Kunst ist. Die wesentlichen Bestimmungen, die in der Definition von Literatur zu dem Gattungsbegriff hinzutreten müssen, sind spezifische Differenzen des Nachahmungsbegriffs. Auf diesen Begriff sind alle weiteren Bestimmungen, die Aristoteles als konstitutiv für Literatur nennt, bezogen.

Man gewinnt aus dieser Einsicht auch ein Kriterium dafür, warum bestimmte Elemente, die wir in einer Theorie zur griechischen Dichtung erwarten würden, bei Aristoteles ‚fehlen': Sie fehlen, weil sie keine begriffli-

chen Elemente des Begriffs ‚*Nachahmung*' und daher nicht konstitutiv sind für das, was an einzelnen Dichtungswerken oder an (historisch entstandenen) Dichtungsgattungen usw. bestimmend ist, insofern diese Arten von Dichtung sind: Zum Beispiel ist der Dionysoskult keine spezifische Differenz des Begriffs ‚*Nachahmung*'; aber auch nicht die Bedeutung der Götter für menschliches Handeln, ebensowenig die attische Demokratie oder die Rolle der Metöken usw. Die Nichtberücksichtigung dieser historischen Bezüge ist ein Vorzug, kein Mangel der Aristotelischen *Poetik*, die sich dadurch nicht an Bedingungen der eigenen Zeit bindet.

Dass Aristoteles die Form, wie etwas Allgemeines in einem Einzelnen verwirklicht ist, *Nachahmung* nennt, ist ein Sprachgebrauch, den er (sc. als philosophischen Sprachgebrauch) von Platon übernimmt. *Nachahmung* ist aber auch ein Begriff, von dem in kunsttheoretischen Ansätzen vor Aristoteles schon vielfach und in unterschiedlichem Sinn Gebrauch gemacht wurde (zu den Bedeutungen von *Mimesis* und verwandten Ausdrücken vor Platon vgl. Tate 1928; Koller 1954, passim; Else 1958, S. 41–77; Sörbom 1966, S. 73–90; Kardaun 1993, Büttner 2000, S. 131–143; Halliwell 2002, S. 15–22).

Aristoteles nimmt diesen Begriff zunächst in einem noch unbestimmt-allgemeinen Sinn aus der Tradition auf, um ihn schrittweise vom geforderten Sachbegriff her zu korrigieren und zu präzisieren. (Die endgültige Präzisierung bringt Kap. 9.) Dieses Verfahren wendet Aristoteles in jeder seiner Schriften, meist sogar mehrfach, an. Ein Beispiel dieses Verfahrens bietet das 6. Buch der *Nikomachischen Ethik* bei der Bestimmung der *phrónēsis* (Klugheit). Eine vorzügliche Erklärung gibt der Kommentar des Eustrat (*In Eth. Nicom.*, S. 257ff.). Ein Beispiel dafür, dass bei diesem Verfahren das traditionelle Begriffsverständnis nur den Ausgangspunkt, nicht etwa den Maßstab bildet, bietet die Behandlung der Selbstliebe im 8. Buch der *Nikomachischen Ethik* (s. Schmitt 2003a, S. 354–357). Aristoteles kehrt hier das übliche, im Sprachgebrauch dokumentierte Verständnis von Selbstliebe vollständig um, indem er eine richtige Selbstliebe als Tugend, nicht als etwas Verwerfliches darstellt. Es muss daher als grobe Vernachlässigung der Aristotelischen Methodik gelten, wenn ihm der Vorwurf gemacht wird, er beginne nicht mit einer begründeten Definition des Nachahmungsbegriffs. Gerade dies tut er in methodischer Absicht.

Auch Platon kennt – beginnend mit einem Nachahmungsbegriff, der nichts als die bloße Abspiegelung der Realität meint (*Staat* X) – so gut wie alle Verwendungsweisen von *Mimesis*, die es im Sprachgebrauch der Zeit gibt (s. Büttner 2000, S. 133ff., wichtige Stellen sind: *Sophistes* 265b, 266d; *Staat* 377e, 395c, 599d, 601b, 605c; *Gesetze* 887cff., 668b/c).

Für alle Formen von Nachahmung gilt, dass sie nicht die Sache selbst sind, sondern sie lediglich in einem Medium partiell nachkonstruieren, und mit den Einschränkungen, die das Medium notwendig macht. Zum Beispiel kann

ein Gemälde einen Menschen nur in Farbe und Form, nicht in Fleisch und Blut wiedergeben. Nachahmung ist daher eine Weise der Teilhabe, *méthexis*: Am Ganzen ‚Mensch' hat das Gemälde nur unter den Aspekten teil, die in Farbe und Form realisiert und zum Ausdruck gebracht werden können (s. u. zu 1447b9ff.).

Der primäre Begriffssinn von *méthexis* ist für Platon aber nicht das Verhältnis von Teil und Ganzem, sondern von Einzelnem und Allgemeinem. Deshalb ist *méthexis* bei Platon v. a. eine Bezeichnung des Verhältnisses von Einzelnem und Idee. Das Besondere bei Platon ist, dass für ihn die Idee kein abstrakter Begriff ist, sondern die Summe der bestimmten Möglichkeiten genau einer Sache bezeichnet. Die Gründe, die zu diesem Ideebegriff führen, hat Platon in vielen Dialogen von verschiedenen Seiten her entwickelt (s. Schmitt 2006a), eine prägnante Zusammenfassung gibt er in seinem *Siebten Brief* (342d3–343c6) am Beispiel des Unterschieds zwischen einzelnen, konkreten Kreisen und der Sache ‚Kreis'. Bei jedem konkreten Kreis, von dem der gewöhnliche Sprachgebrauch sagt: ‚Das ist ein Kreis', ist in Wahrheit das, was an ihm Kreis ist, nur ein Ausschnitt bestimmter Eigenschaften, die er hat. Der Kreis im Wasser, aus Erz oder in Kreide ist zuerst Wasser, Erz oder Kreide; einige Eigenschaften der Form dieser Materien haben am Kreissein teil: dass sie von einer gleichförmig runden Linie begrenzt sind, dass die Punkte auf dieser Linie von einem gedachten Zentrum denselben Abstand haben, usw. Alles andere an diesem ‚Kreis' ist gar nicht Kreis, sondern Kreide, weiße Farbe, ein bestimmter Umfang usw. Diese Figur an der Tafel *hat* also nur *teil* an der Sache Kreis, sie *ahmt* die allgemeinen Möglichkeiten des Kreisseins in etwas anderem *nach* und schränkt diese allgemeinen Möglichkeiten dadurch auf einen bestimmten Einzelfall ein: auf einen Kreis mit einem bestimmten Umfang, in einem bestimmten Medium usw.

Platon gibt diese erkenntnistheoretische Unterscheidung als Beschreibung eines Aufstiegs: Dieser Aufstieg hat die Tendenz, immer mehr von dem Medium, in dem der Aufstieg stattfindet, zu abstrahieren. Etwas Ähnliches kann man auch bei Aristoteles in der *Poetik* feststellen. Er beginnt mit der Abgrenzung der Medien, zeigt, dass diese an sich keine hinreichenden Kriterien sind und kommt auf das Medium Sprache erst zurück (Kap. 20), nachdem die wesentlichen Einsichten über Literatur bereits gewonnen sind und den sprachlichen Fragestellungen der ihnen angemessene (untergeordnete) Rang zugewiesen werden kann.

Was Platon am Kreis demonstriert, zeigt Aristoteles am Begriff des Dreiecks (*Zweite Analytiken* I, 4–6; s. Schmitt 2003a, S. 407–417). Der Begriff des Dreiecks umfasst alle Möglichkeiten, wie Geraden in der Ebene so zusammentreten können, dass ihre Innenwinkelsumme gleich der Summe zweier rechter Winkel ist. Kein einzelnes Dreieck, auch nicht ein in völliger Exaktheit vorgestelltes Dreieck, verwirklicht alle diese Möglichkeiten. Ein gleich-

seitiges Dreieck z. B. zeigt nur eine Möglichkeit, wie diese Innenwinkelsumme gebildet werden kann, und enthält nicht einmal einen Hinweis auf die anderen Möglichkeiten, etwa im ungleichseitigen Dreieck. Es hat also nur teil an den Sachmöglichkeiten des Dreieckseins, es ahmt sie nur nach und irritiert durch das Medium der Nachahmung das Denken zugleich, z. B. dadurch, dass dieses in der Vorstellung nachgeahmte gleichseitige Dreieck Eigenschaften hat, die nur ihm, nicht aber anderen Dreiecksarten zukommen. So kann man auch durch die Medien der Dichtung irritiert werden und zu der Meinung kommen, die Naturphilosophie des Empedokles oder das Geschichtswerk des Herodot benötigten nur die Versform, um als Dichtung zu gelten. Wie der Kreis aus Kreide den Eindruck erweckt, als gehöre die weiße Farbe zu seinem Kreissein, so scheint die Form etwa des Metrums oder Verses zu dem zu gehören, was Dichtung zur Dichtung macht. Metrum und Vers können aber zwar wie die weiße Farbe eines Kreises der Darstellung eines dichterischen Anliegens dienen, ob etwas Dichtung ist, hängt aber nach Aristoteles nicht von ihnen, sondern von der Gestaltung eines *Mythos* ab.

Dieser Hinweis auf das logische Verhältnis von Einzelnem und Allgemeinem bei Platon und Aristoteles macht bereits verständlich, warum Platon und Aristoteles das Wesen einer Sache von ihrem Vermögen und Akt her bestimmen: Der Kreis im allgemeinen ist nicht ein abstraktes Schema, sondern Inbegriff der genau unterscheidbaren Bedingungen, die möglich machen, dass etwas Kreis sein *kann.* Wer wissen will, ob eine bestimmte Figur an der Tafel ein Kreis ist, muss sein Urteil an diesen Bedingungen der Möglichkeit des Kreisseins orientieren.

Diese Notwendigkeit, sich am – erkennbar – Möglichen zu orientieren, wenn eine Nachahmung gelungen sein soll, sieht Aristoteles auch im Bereich des Literarischen gegeben, ja er benutzt – wie Platon – das Kriterium, ob ein literarischer Text geschehene Wirklichkeit einfach kopiert oder aus ihren Ermöglichungsgründen darstellt, als Unterscheidungskriterium von Literatur und Nicht-Literatur und behält den Titel ‚*Nachahmung*‘ ausdrücklich nur der letzteren Darstellungsweise vor (s. v. a. Kap. 9).

Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte

a) Der *Mimesis*-Begriff

Die genauere Klärung des Aristotelischen Nachahmungskonzepts, das der schöpferischen Phantasie eine große Bedeutung einräumt, bringen die Kapitel 8 und 9. An dieser Stelle im ersten Kapitel geht es Aristoteles zunächst um eine aus der logischen Analyse des Begriffs ‚Nachahmung‘ sich ergebende Differenzierung, die für jede Form von Nachahmung (auch für die bloß

kopierende) gültig ist: Jede Nachahmung ahmt etwas in etwas (anderem) auf eine bestimmte Weise nach. Daraus ergibt sich eine Unterscheidung zwischen den Gegenständen, den Medien und dem Modus der Nachahmung. Diese Unterscheidung hatte schon Platon in seinem *Staat* getroffen und ausgeführt (Gegenstände: 377–392; Medien: 398–400; Darstellungsmodi: 392–398; s. Büttner 2000, S. 144–157), Aristoteles übernimmt sie.

Viele neuere Erklärer – zuletzt mit besonderer Schärfe Petersen 2000 – glauben, Aristoteles vor dem Vorwurf, er habe eine sterile Nachahmungstheorie vertreten, schützen zu müssen, indem sie den Begriff ‚Nachahmung' durch ‚Darstellung', ‚Ausdruck', ‚Repräsentation', ‚Widerspiegelung' u. ä. ersetzen. Dabei beachten sie den besonderen Sinn, den Aristoteles in der *Poetik* mit ‚Nachahmung' verbindet, nicht. ‚Nachahmung' ist gerade nicht die Kopie der Wirklichkeit, sondern der Nachvollzug des möglichen ‚*Werks*' eines Charakters in einer konkreten Einzelhandlung. Paradox kann man formulieren: Die Aristotelische *Poetik* ist von Anfang an keine Nachahmungspoetik (die von der Kunst eine Reproduktion von Wirklichkeit verlangt), weil Poesie für ihn überhaupt erst durch Nachahmung (*möglicher* Handlungen) zu Poesie wird.

b) Zur Übersetzung von ‚*Mimesis*'

Die Einmütigkeit, mit der in der gegenwärtigen *Poetik*-Literatur (besonders nachdrücklich: Kardaun 1993; Petersen 2000, Wiegmann 2003; aber auch in den meisten Kommentaren, z. B. Dupont-Roc/Lallot 1980, S. 156) die Übersetzung von ‚*Mimesis*' durch ‚Nachahmung' abgelehnt und als ein Missverständnis nicht nur der älteren Forschung, sondern der gesamten *Poetik*-Rezeption der Neuzeit ausgegeben wird, ist nicht philologisch begründet. Anlass ist vielmehr eine Festlegung, die keineswegs der moderne Sprachgebrauch verlangt, sondern ein (wirkungsgeschichtlich bedingtes) Vorurteil über die Bedeutung des Prinzips, dass Kunst Nachahmung der Natur sei. Da man glaubt, diese Auffassung habe Kunst auf eine bloße Wiedergabe von Wirklichkeit reduziert, legt man auch die Wortbedeutung von ‚Nachahmung' auf diese enge Bedeutung fest. ‚Nachahmung' könne nur die detailgenaue Abbildung einer konkret vorhandenen Wirklichkeit meinen. Etwas, das nicht sinnlich vorhanden sei, könne nicht nachgeahmt, sondern nur dargestellt, zum Ausdruck gebracht, widergespiegelt (u. ä.) werden (Petersen 2000, S. 11–17). Diese enge Bedeutung von *Mimesis* gibt es tatsächlich im Griechischen: In Bezug auf die Kunsttheorie verwendet Platon im 10. Buch des *Staats Mimesis* in genau diesem Sinn. Bezeichnenderweise charakterisiert Platon aber gerade diese enge Form der *Mimesis* als Widerspiegelung (*Staat* 596c–598d) und als eine nur das Äußere wiedergebende Repräsentation (Schmitt 2004a). Dass (der von manchen heutigen Interpreten bevorzugte Terminus) ‚Dar-

stellung' bzw. ,Repräsentation' auch die Sichtbarmachung eines Inneren bezeichnen kann, liegt an der Unbestimmtheit dieses Begriffs. Darstellen kann man alles. Man kann davon sprechen, dass jemand etwa den Tanz einer Biene detailgetreu darstellt, man kann aber auch sagen, jemand stelle einen geizigen Charakter dar. ,Darstellung', ,Repräsentation', ,Widerspiegelung', ,Wiedergabe' u.ä. können auch in ihrer heutigen Verwendung die direkte Kopie eines Äußeren meinen. Durch den bloßen Austausch des Wortes ,Nachahmung' durch andere, z.T. noch vieldeutigere Worte kann man Aristoteles' Mimesisverständnis nicht von dem Makel befreien, es mache Kunst von einer vorgegebenen Wirklichkeit abhängig. Die Ungenauigkeit, die die Übersetzung und das Verständnis von ,*Mimesis*' (*imitatio*) durch bzw. als ,Darstellung' (*repraesentatio*) mit sich bringt, haben viele Renaissance-Kommentatoren schon genau gesehen. Wenn man unter einer dichterischen ,Nachahmung' eine beliebige Form von Darstellung verstehe, sei der Begriff zu weit, da es auch viele nicht-poetische Darstellungen gebe, verstehe man unter Nachahmung aber nur das, was Platon als *Mimesis* bezeichnet habe (in den Büchern 2 und 3 des *Staats*), eine rein dramatische, nicht erzählende Darstellung, dann sei das Verständnis von ,*Mimesis*' als ,Darstellung' zu eng (s. Hathaway 1962, Kap.2 und 3; Kappl 2006, S.162–169).

Umgekehrt verbindet man mit ,Nachahmung' keineswegs immer die Vorstellung einer Darstellung, die getreu etwas Sichtbares wiedergibt. Das, was nach Aristoteles eine *Mimesis* zu einer literarischen *Mimesis* macht, ist, wie v.a. die Kapitel 6 und 9 zeigen, ihr besonderer Gegenstand: die aus den individuellen Tendenzen eines Charakters heraus gestaltete Handlung. Dass man charakterliche Haltungen ,nachahmt', ist aber eine im Griechischen wie in den modernen europäischen Sprachen geläufige Ausdrucksweise. Wenn Helena in der nach ihr benannten Tragödie des Euripides Theonoe, die Tochter des Königs von Ägypten, um Gerechtigkeit bittet, sagt sie: „*ahme die gerechte Art des Vaters nach*" (V.940f.). In diesem Fall ist es nicht möglich, ,nachahmen' durch ,darstellen' u. dgl. wiederzugeben, denn Theonoe soll Gerechtigkeit nicht bloß darstellen, sie soll sich nach der Gerechtigkeit des Vaters richten, sie sich zum Maß ihres Handelns nehmen. Genau diese Bedeutung entspricht aber auch der Etymologie des deutschen Wortes ,nachahmen'. Das Grundwort ist das mittelalterliche *ahmen, aehmen* in der Bedeutung ,ausmessen'. Seit dem 16. Jahrhundert wird es in Verbindung mit *nach* in der Bedeutung ,dem Maß des Vorbilds entsprechend nachgestalten' gebraucht (z.B. Kluge 1989; s. unter *nachahmen*, S.496). Genauso kann man im Lateinischen *imitari, imitatio* (zu *imago*, Bild, und *aemulari*, nacheifern) gebrauchen und von einer *imitatio* von Tugenden, Lastern, Gewohnheiten oder auch von Personen sprechen.

Auch bei der Beschreibung der Aufgabe einer literarischen Nachahmung betonen die antiken Theoretiker, dass Nachahmung sich nicht auf die Repro-

duktion des Vorhandenen verlegen dürfe; wirkliche Nachahmung beziehe sich auf den Geist, aus dem heraus ein klassischer Autor geschrieben habe. „*Und nicht derjenige ahmt Demosthenes nach, der sich genauso ausdrückt wie Demosthenes, sondern der fähig ist, sich in der Weise des Demosthenes auszudrücken*", heißt es in einer in der Nachfolge des Dionysios von Halikarnass (griechischer Rhetor zur Zeit des Horaz) verfassten Rhetorik (Dionysius, *Opuscula*, Bd. 2, S. 373,16–19).

In dieser Bedeutung benutzt auch der moderne alltägliche Sprachgebrauch ‚nachahmen', etwa wenn wir von Kindern verlangen, sie sollten das Verhalten guter Menschen nachahmen. Auch hier ist ein ‚Maß nehmen, zum Vorbild nehmen' gemeint, und zwar eines Vorbilds, das nicht in seinem äußeren Gehabe nachgeäfft, sondern dessen innere Tendenzen zum Maß für die Gestaltung eines eigenen konkreten Handelns genommen werden sollen. Dieses Nachahmen ist, je zutreffender es an seinem Vorbild Maß nimmt, desto weniger sklavisch. Es wird nicht einfach das am Vorbild Gesehene reproduzieren (und z. B. durch falsche Übertragung die Intention zerstören), sondern in schöpferischer Auslegung des Maßes, etwa der gerechten Gesinnung des Vorbilds, ein bestimmtes Handeln ganz individuell herausfinden. Über die Analogie zum dichterischen Tun wird ausführlich zu sprechen sein. Als wesentlich kann gelten, dass der Dichter an individuellen, inneren Möglichkeiten Maß nimmt und eine Handlung erfindet, in der genau diese Möglichkeiten realisiert werden können.

Platon und Aristoteles (z. B. *Metaphysik* VII, 4, 1030a27f.) betonen immer wieder, dass man nicht zuerst Eindeutigkeit des Sprachgebrauchs, die es gar nicht gibt, erstreben müsse, sondern Eindeutigkeit des (jeweils) gemeinten Sinns. Deshalb wird man nicht darauf bestehen müssen, ‚*Mimesis*' immer und nur mit ‚Nachahmung' zu übersetzen. Wenn man sagt ‚Dichtung stellt charakterlich bestimmtes Handeln dar' ist der Sinn kein anderer, als wenn man dafür ‚nachahmen' verwendet. Diese Identität des Sinns kommt aber nicht vom Wort, sondern von der besonderen Art der Darstellung, von der dabei die Rede ist. Der Text der Aristotelischen *Poetik* fordert aber an einigen Stellen zwingend die Übersetzung ‚nachahmen', z. B. wenn Aristoteles (Kap. 4) sagt, Kinder lernten zuerst durch *Mimesis*. Hier ist ‚Darstellung', ‚Wiedergabe' usw. ausgeschlossen, denn Kinder lernen nicht durch Darstellung, sondern indem sie das, was sie sehen oder begreifen, in eigenen Handlungen nachahmen. Da Aristoteles an anderen Stellen, an denen wir eher ‚darstellen' o. ä. verwenden würden, den Begriff der *Mimesis* beibehält, heißt das, dass man im Griechischen die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten in ein und demselben Begriff ‚*Mimesis*' offenbar mithören konnte. Das ist ein Grund, warum die hier vorgelegte deutsche Übersetzung (anders als der Kommentar) mit dem einen Wort ‚Nachahmung' auszukommen versucht, insbesondere da das deutsche Wort beinahe die gleiche Bedeutungsbreite wie

im Griechischen annehmen kann und keineswegs immer die bloße Reproduktion von etwas Vorhandenem meint. Ein wichtigerer Grund ist, dass der Begriff der Nachahmung deutlicher als Begriffe wie ‚Darstellung', ‚Wiedergabe', ‚Repräsentation' usw. den Bezug auf ein Maß mit meint. Man kann ein Chaos darstellen, aber nicht nachahmen. Für Aristoteles ist literarische Nachahmung gerade dadurch unterschieden, dass sie nicht Beliebiges nachahmt, sondern zu charakterlichen Tendenzen ausgebildete Verhaltensmöglichkeiten des Menschen. Darstellen kann man alles und jedes, nicht jede Darstellung ist aber Literatur. Nachahmung charakterlich bestimmten Handelns im Medium von Sprache, Klang und Rhythmus und in erzählender oder dramatischer Form ist nach Aristoteles dagegen immer Literatur.

Noch ein Wort zu der Kritik, die ganze Neuzeit habe den Aristotelischen Mimesisbegriff verfälscht und auf eine bloße Wiedergabe von vorgegebener Natur restringiert (z. B. Petersen 2000). Das ist einfach falsch. Die bloße Wiedergabe der Wirklichkeit wird von den *Poetik*-Kommentatoren von der ersten Stunde an einhellig (im Sinn des Kap. 9 der *Poetik*) der Prosa der Geschichtsschreibung zugewiesen. Literarische *imitatio* (für die bereits die Renaissance-Poetik den Terminus ‚Repräsentation', ‚Darstellung', benutzt; s. z. B. Philip Sidneys Definition der Dichtung als *„a representing, … a speaking picture" – An Apology for Poetry*, S. 101; s. auch S. 159f.) ist demgegenüber grundsätzlich mit der Vorstellung der Fiktion und Erfindung (*inventio*) verbunden und erhält erst in dieser Verbindung ihren eigentümlich poetischen Charakter: Der Dichter erfindet, fingiert eine eigene, neue Wirklichkeit, lediglich mit der Maßgabe, dass diese Wirklichkeit den Gesetzen und Regeln folgen soll, die in der Natur bereits verwirklicht sind. Das ist zwar kein aristotelischer, sondern ein hellenistischer, v. a. stoischer Gedanke, eine sklavische Bindung an das natürlich oder geschichtlich Vorgegebene ist aber auch in dieser stoischen Variante nicht gemeint. (Nach Aristoteles richten sich Natur und Kunst nach denselben Prinzipien, diese Prinzipien sind aber nicht in der Natur bereits verwirklicht und müssen vom Künstler nur noch durch rationale Abstraktion oder durch genialische Einfühlung abgelesen werden. Sie bezeichnen vielmehr erkennbare und unterscheidbare Möglichkeiten, nach denen sich richten muss, was in Natur oder Kunst eine funktionale Einheit bilden können soll (s. v. a. Kap. 9).)

Selbst die Kritik an der Übersetzung von ‚*Mimesis*' durch ‚Nachahmung' hat in den deutschen Poetiken Tradition. So stellt z. B. v. Blankenburg (*Zusätze zu Sulzers Theorie*, Artikel ‚*Nachahmung*', Bd. 2, S. 423f.) fest, durch den Gebrauch dieses Wortes sei *„in die Grundsätze unsrer ganzen Schönheits- und Geschmackslehre nicht wenig Schiefes und Schwankendes gebracht worden"* (v. Blankenburgs Artikel ‚*Dichtkunst. Poetik*' enthält auch eine gute Bibliographie bis ca. 1796, Bd. 1, S. 381–413). Von der Sache her ist es freilich nicht das Wort, sondern tatsächlich nur die besondere Weise seines Gebrauchs,

die Ursache des *„Schiefen und Schwankenden“* ist. Denn nur, wenn man die Anwendung des Begriffs der Nachahmung auf die Nachahmung einer irgendwie vorgegebenen Wirklichkeit oder Natur einschränkt, entstehen die Zweideutigkeiten in der Verwendung dieses Begriffs durch Aristoteles. Hätte v. Blankenburg an dem Nachahmungskonzept festgehalten, das noch bis ins 14. Jahrhundert hinein die kanonische Wiedergabe der aristotelischen Lehre bildete, wäre der Anlass erst gar nicht entstanden, sich von den Zwängen eines engen Nachahmungskonzepts lösen zu müssen. *„Oportet ut ars in hoc naturam imitetur, ut omnia quae agit, agat secundum unum propositum et unum finem“* (*„Die Kunst soll die Natur in dem Sinn nachahmen, dass alles Handeln gemäß einer Absicht und auf ein Ziel hin geschieht“*) – so lautet die noch in viele poetologische Texte des 14. Jahrhunderts aufgenommene Standardauslegung des aristotelischen Grundsatzes *„ars imitatur naturam“*. In dieser Auslegung ist die Aristotelische Lehre, dass die Literatur menschliches Handeln nachahme, von ihrer zentralen Aussage her erfasst. Denn Handeln gibt es für Aristoteles nur dort, wo ein bestimmtes Ziel in Folge einer gewählten Absicht angestrebt wird (s. u. Kap. 2 und 4; zur *Poetik*-Rezeption im 14. Jahrhundert – mit einer relevanten Textauswahl – s. Boggess 1970). Indem die Kunst in dieser Weise Einheit in ihren Darstellungen herstellt, ahmt sie die Natur nach, nicht indem sie ihre Produkte kopiert. Sofern unter ‚Darstellung‘, ‚Repräsentation‘ die Vergegenwärtigung von etwas sinnlich Erfahrbarem gemeint ist, ist die Übersetzung von ‚*Mimesis*‘ durch ‚Darstellung‘ sogar irreführend. Denn das Dichtungskonzept, für das die Leistung der Dichtung (wie aller Künste, besonders der Malerei) in der lebendigen Vergegenwärtigung einer sinnlich erlebbaren Situation liegt, ‚als wäre man dabei gewesen‘, gehört zur hellenistisch-römischen Dichtungstheorie (s. Vogt-Spira 2007, 2008). Sie wurde in der Tat in der Neuzeit umfassend rezipiert und ist wesentlich für die Vorstellung, Nachahmung sei die Herstellung einer Illusion von Wirklichkeit (sofern dabei die Regeln der Natur bei dieser Herstellung beachtet werden), verantwortlich. Für Aristoteles dagegen besteht die Nachahmung darin, aus der äußeren Wirklichkeit genau das auszuwählen und nur das darzustellen, was die *enérgeia*, das innere Wirken eines Menschen ‚vor Augen stellt‘ (zu dieser besonderen Art der Veranschaulichung s. u. zu Kap. 22, S. 640ff.).

Zu §3: Die Medien literarischer *Nachahmung* (47a18–28)

Nach den einleitenden Bemerkungen über das Ziel und den Ausgangspunkt der *Poetik* nimmt Aristoteles eine erste Abgrenzung der Literatur von anderen Künsten anhand der bei der Nachahmung verwendeten Medien vor.

Die Einteilung der Künste nach den von ihnen benutzten Medien ist, wie Aristoteles gleich deutlich macht, nicht hinreichend. Man kann aber immerhin Farbe und Form oder Figur als charakteristische Medien bestimmter Künste verstehen, etwa von Malerei und Skulptur, analog den Ton als Grundmedium der Musik.

Aristoteles gebraucht für Ton hier den Begriff *phōnḗ*, der Stimme, aber auch Ton, Klang bedeutet. In seiner Schrift *Über die Seele* – v.a. 426a27–b7 – unterscheidet Aristoteles *phōnḗ* vom Begriff des *psóphos*, dem Geräusch. *Phōnḗ* ist der geordnete, mit sich zusammenstimmende Laut, der Ton oder Klang. S. Bernard 1988, S. 152–159 mit Auswertung der antiken Erklärer. Die vielfach vertretene Auffassung, *phōnḗ* solle – in Anlehnung an Platon, *Staat* 397a; *Gesetze* 669c8ff. – die Tierstimme bezeichnen, auf deren Nachahmung sich manche ‚Künstler' verstehen, ist sicher verfehlt. *Phōnḗ* ist hier lediglich gemäß dem von Aristoteles üblicherweise gewählten didaktischen Verfahren der Begriffsbestimmung als noch ganz unspezifischer Begriff gebraucht, aus dem man nicht zu viel herauslesen sollte.

Als Hauptarten von Dichtung bzw. der Dichtung verwandten Künsten nennt Aristoteles das Epos, die Tragödie, die Komödie, den Dithyrambos, den Nomos, außerdem das Spiel des Aulos, einer Art Oboe, das (u.a.) den Dithyrambos begleitet, und das Kitharaspiel (u.a.) als Begleitung des Nomos.

Der Dithyrambos war bereits im 7. Jahrhundert ein fest etabliertes chorlyrisches Kultlied zu Ehren des Dionysos. An den Tyrannenhöfen des 6. Jahrhunderts (Periander in Korinth, Peisistratos in Athen, Kleisthenes in Sikyon) gab es prächtig aufgeführte Dithyramben an Dionysosfesten. Im 5. Jahrhundert wandelte sich der Dithyrambos vom Kultlied des Dionysos zum Chorlied der Polis. Die Dithyrambenaufführungen fanden ähnlich wie die Tragödienaufführungen in Wettkampfform statt. Inhaltlich lösten sie sich vom Bezug zu Dionysos und umfassten alle möglichen Heroenmythen. Der Aufwand für die Aufführungen war oft größer als bei den Dramen. Sie wurden von bis zu 50 Männern oder Knaben gesungen und getanzt. In der Entwicklung nach dem 5. Jahrhundert, die wir noch etwa bis ins 2. Jahrhundert verfolgen können, scheint es eine Verlagerung des Gewichts von der inhaltlichen Darstellung zur reinen Musikdarbietung gegeben zu haben. Diese Entwicklung hat ihren Anlass vermutlich bereits im älteren Dithyrambos, der nach allem, was wir von ihm wissen, offenbar eine Form hoch emotionaler Lyrik war. Aristoteles nimmt fast immer auf diesen Aspekt Bezug, wenn er von Dithyramben spricht. Platon und andere haben diese Entwicklung kritisiert (s. v.a. *Gesetze* 700aff.; *Kratylos* 409b12–c3; *Phaidros* 241e). Vollständig erhalten sind uns von dieser hochbedeutenden chorlyrischen Dichtung nur einige wenige Dithyramben des Bakchylides; wichtig sind außerdem einige Fragmente von Pindar. Herkunft und Bedeutung des Namens sind ungeklärt. Zum Wort ‚*Dithyrambos*' s. Brandenstein 1936; zusammenfassend zum Dithyrambos jetzt Zimmermann 1992.

Nomen sind Chorlieder zu Ehren Apollons, die von der Kithara, einer Form der Leier, begleitet wurden. Im 5. Jahrhundert gibt es Annäherungen des Nomos an den Dithyrambos und dann auch Flötenbegleitung.

Für diese literarischen oder literaturbegleitenden Künste sind Rhythmus, Sprache und Klang die charakteristischen Medien. Dabei ist das Instrumentalspiel (Aristoteles erwähnt auch noch die Syrinx, eine Hirtenflöte) auf Rhythmus und Klang beschränkt, die Tanzkünste kommen sogar mit einem einzigen Medium, dem Rhythmus, aus. Beachtenswert ist die Begründung, die Aristoteles gibt, warum er auch den Tanz erwähnt: Auch der Tanz sei eine Form der Nachahmung von Charakteren, Gefühlen und Handlungen (1447a27f.; s. ähnlich Platon, *Gesetze* 655d5–656a1). Nachahmung ist also auch hier nicht ein Nachäffen des Äußeren, sondern (und offenbar sogar ausschließlich) das Offenbarmachen von etwas Innerem in einem äußeren Medium, in diesem Fall in der gestalteten Körperbewegung. Diese Ausdrucksfähigkeit der Tanzkunst hatte hohes Ansehen im Athen des 5. Jahrhunderts. Gerühmt wird etwa ein bestimmter Telestes, der seine Kunst so perfekt beherrscht habe, dass er die Handlung einer ganzen Tragödie (z.B. der *Sieben gegen Theben* des Aischylos) allein im Tanz habe darstellen können (Athenaios I, 22a).

Zu § 4: Die formale Gestaltung des Mediums ist keine hinreichende Bedingung von Literatur (47a28–b23)

Das eigentliche Medium von Literatur ist die Sprache. Die Möglichkeit, die Sprache in ganz unterschiedlicher Weise zu gebrauchen, macht aber besonders deutlich, dass eine Einteilung der Künste nach den Medien nicht durchführbar ist. Ein System der Künste auf Grund der Medien (so z.B. Dupont-Roc/Lallot 1980, Introduction, oder jetzt wieder Halliwell 1987, S. 70) gibt es für Aristoteles (anders als dies in vielen gegenwärtigen kunsttheoretischen Ansätzen versucht wird) nicht. Viele moderne Erklärer machen den Versuch, aus den Aristotelischen Angaben ein solches System zu konstruieren, und kommen zu dem Schluss, Aristoteles' System sei widersprüchlich und unvollständig (etwa Gudeman 1934, S. 84; Koller 1954, S. 105; Lucas 1968, S. 58; Söffing 1981, S. 49f.). Der Aristotelische Text gibt aber nicht einmal einen Hinweis darauf, dass Aristoteles ein solches System entwerfen wolle. Von der – gemeinten – Sache her muss dieses Anliegen sogar als unaristotelisch bezeichnet werden.

Bei der Behandlung der Medien der Literatur betont Aristoteles ausdrücklich, dass es nicht möglich ist, das, was Literatur oder eine bestimmte Literaturart ist, aufgrund des Mediums ‚Sprache' zu definieren. Dabei sei es gleichgültig, ob die verwendete Sprache reine, ungebundene Prosa sei, oder eine metrisch gebundene, d.h. rhythmisierte Form habe. Auch der Unterschied, ob die benutzte Sprache aus einer Mischung von Versmaßen bestehe oder immer im selben Versmaß bleibe, spiele keine Rolle (1447a28–b9). Mit Blick auf

neuere, nichtantike Literaturformen könnte man ergänzen, dass auch der Gleichklang des Reims nichts ist, das man nur einzusetzen brauchte, um aus einem nichtliterarischen Text Literatur oder eine besondere Art von Literatur, etwa Gedichte, zu machen. Es gibt Gedichte ohne Reim, und eine in Reimform vorgetragene Mathematikaufgabe ist keine Lyrik. Es ist daher nicht Folge eines Defizits der griechischen Sprache (wie z.B. Gudeman 1934, S. 86f. vermutet), sondern entspricht auch unserem Literatur- und Kunstverständnis, wenn Aristoteles feststellt, dass es für Literaturformen, die sich dieser sprachlichen Medien bedienen, nicht einmal eine eigene Bezeichnung gebe (1447b9).

Zum Umgang des Aristoteles mit dem Sprachgebrauch

Die Art und Weise, wie Aristoteles mit dem umgeht, was die im Alltag verwendete Sprache bietet oder auch nicht bietet, zeigt, dass die bestimmte historische Gestalt der Sprache für ihn kein Kriterium ist: Es gibt Fälle, in denen er darauf hinweist, dass die Sprache, wie sie gerade ist, kein Wort für etwas bereitstellt, das aber ein tatsächlich unterscheidbarer Sachverhalt ist, also defizient ist. Es gibt aber auch Fälle, in denen er nachweist, dass ein bestimmtes Wort etwas bezeichnet, das als solches gar nichts ist, was man für sich unterscheiden könnte, sondern ein konfuser Sammelname für etwas, das nicht zusammengehört. Die Alltagssprache kann, weil sie nur das bewahrt, was sich im Alltag aus irgendwelchen Gründen – und dies können auch sachfremde Gründe sein – bewährt, ein gewisser Orientierungspunkt, aber kein wirkliches Kriterium sein. Sie muss selbst einer kritischen Prüfung auf ihre Sachhaltigkeit hin unterzogen werden. Das Ziel solcher scheinbar phänomenologischer Wortbetrachtungen bei Aristoteles ist regelmäßig nicht eine phänomenologische Bestandsaufnahme. Es ist nicht in erster Linie deskriptiv, sondern verfolgt ein bestimmtes didaktisches Interesse: so auch in dem hier vorliegenden Fall. Widerlegt werden soll, wie auch sonst häufig in analogen Fällen, eine unkritische Auffassung der ‚Vielen' (s.u. Kap. 20, S. 608ff.).

Das ist bei der Literatur also anders als etwa bei der Musik oder der Malerei, bei denen die Verwendung des Mediums schon eine erste Abgrenzung möglich macht. Musik ist Tonkunst, Malerei ist Abbildung in Farbe und Form. Auch diese Definitionen sind aber ungenügend, weil äußerlich. Nicht jeder, der Töne gebraucht, macht Musik. In Bezug auf die Literatur macht Aristoteles dieses Ungenügen zuerst an dem Verhältnis zwischen den Mimen eines Sophron und Xenarchos und den Sokratischen Dialogen deutlich (1447b9–11).

Von Sophron und seinem Sohn Xenarchos wissen wir wenig. Sophron war Zeitgenosse des Euripides, lebte in Syrakus und stellte in dialogischer Prosa Alltagsszenen dar. Theokrit soll sich in einigen seiner Idyllen (Id. 2: *Pharmakeutriai*, Id. 15: *Adoniazusen*, Id. 14: *Aischinas und Thyonichos*) nach ihm gerichtet haben. Nach einem Bericht des Diogenes Laertios (III, 18) sollen bei Platon, der an einer Stelle seines *Staats* auf Sophron anspielt (451c), die Mimen des Sophron unter seinem Kopfkissen gefunden worden sein (s. auch Quintilian I, 10, 17). Ob man daraus den Schluss ziehen kann, Platon habe die Mimen des Sophron hochgeschätzt, ist unklar.

In einer Platon-Vita (Olympiodor, *On Alc. 1*, 7,10D) heißt es, dass es Platon gerade darum ging, Sophron zu korrigieren.

Der Mimos war eine Art Varietétheater. In pointierten Kurzszenen stellte man Situationen aus dem Leben des ‚kleinen Mannes' dar, karikierte stereotype Charaktere (Ehebrecher, Schmeichler, die ‚Herrin' usw.) oder parodierte traditionelle Mythenfiguren. Die frühesten Belege gibt es von Volksspossen aus der Peloponnes, einen ersten literarischen Höhepunkt hatte der Mimos in Sizilien. Dorthin gehören auch Sophron und Xenarchos. Für die Aristotelische Literaturtheorie sind diese Mimen vor allem Zeugnis einer Vorform einer durchgeführten Handlungsdarstellung. Sie beschränken sich auf die Darstellung charakteristischer Äußerungs- oder Verhaltensweisen, bei der weder individuelle Charaktere noch eine von ihnen bestimmte Einzelhandlung ausgearbeitet sind (s. Wiemken 1972).

Sowohl die Mimen des Sophron wie die Sokratischen Dialoge (sc. Platons) benutzen eine prosaische Sprache in Dialogform. Dieses Medium macht sie aber weder zu Literatur noch bedeutet seine Verwendung, dass diese Mimen und die Platonischen Dialoge zu ein und derselben Art von Literatur gehören. Es gibt, wie Aristoteles betont, nichts Gemeinsames, das es rechtfertigen würde, für beide ein und denselben Begriff (sc. einer bestimmten Art von Literatur) zu prägen. Damit ist freilich nicht gemeint, man dürfe auf beide nicht – gemeinschaftlich – den Begriff ‚Dichtung' anwenden. Natürlich sind beide, die Mimen wie die Dialoge, für Aristoteles Dichtung, sie sind ja – zumindest in Ansätzen – Nachahmung von charakterbestimmter Handlung. Diese Gemeinsamkeit haben sie aber nicht vom Medium und teilen sie außerdem mit vielen anderen Literaturformen, mit Tragödie, Komödie, Epos usw., sie bilden aber nicht eine gemeinsame Gattung ‚Dialogprosa', sondern sind trotz des gleichen Mediums verschiedene Literaturarten. (Im Sinn einer Extrapolation der aristotelischen Literaturkriterien könnte man den eigentlichen Unterschied zwischen dem Mimos und dem Platonischen Dialog so formulieren: Die Mimen ahmen ein Handeln nach, wie es in der Wirklichkeit des täglichen Lebens vorgefunden werden kann, die Platonischen Dialoge stellen dar, wie die menschlichen Fähigkeiten optimal aktiviert werden müssen, um zu einem Handeln, das wirklich glücklich macht, zu führen – s. v. a. Kap. 6.) Aristoteles möchte nicht auf eine bisher übersehene Gemeinsamkeit zwischen Sophron und Platon aufmerksam machen und klagt nicht über die Armut der Sprache, die für diese Literaturgattung noch keinen Begriff gefunden hat, sondern er benutzt die Tatsache, dass es unmöglich ist, die Dialogprosa Platons und Sophrons einer gemeinsamen Art von Literatur zuzuordnen und dieser Art dann einen Namen zu geben, als Beleg für seine These, dass der Gebrauch desselben Mediums (‚Dialogprosa') keine Form von Literatur konstituiert. Das Problem ist nicht die Namensgebung – denn was sollte daran hindern, etwa den Begriff ‚Dialogprosa' zu bilden –, sondern das Problem ist, dass es keine Sachunterschiede gibt, die durch die Angabe eines Mediums hinreichend definiert werden könnten. Man hat eine Sache noch

nicht hinreichend benannt, wenn man von hexametrischer Dichtung spricht, und auch nicht, wenn man von Dialog-Dichtung spricht. Denn auch die ,Form' des Dialogs ist in diesem Sinn nur ein Medium für bestimmte Inhalte. Aristoteles will Aussagen über Literatur machen. Wer verschiedene Dichtungsgattungen nach ihrem Medium unterscheidet und bezeichnet, macht keine Aussage über Literatur; also haben solche Unterscheidungen keinen Erkenntniswert in einer Literaturtheorie.

Dass die Platonischen Dialoge dichterische Qualität haben, ist schon in der Antike oft gesagt worden, z. B.: Diogenes Laertios III, 24 und 37; Pseudo-Longin, *Vom Erhabenen* 13,3; Proklos, *In Rem publ.*, Bd. 1, S. 163. Nach Athenaios XI, 505b hat Platon *„seine Dialoge mimetisch verfaßt"*. Man darf diese Äußerungen aber nicht im Sinn eines romantischen Dichtungsbegriffs missdeuten, wie etwa v. Wilamowitz-Moellendorff 1959, S. 449; s. dagegen jetzt die richtige Bewertung bei Büttner 2000, S. 360; Gaiser 1984, S. 55–76.

Die antiken Platonkommentare entwickeln hierzu eine eigene – und ausgesprochen aristotelische – Theorie, indem sie das Dichterische des Dialogischen (in sachlicher Übereinstimmung mit dem 9. Kapitel der *Poetik*) von den bestimmten philosophischen Inhalten her und als bestimmte didaktische Vermittlungsformen dieser genuin philosophischen Inhalte bestimmen: Platon ist deshalb der beste Dichter, weil es ihm gelingt, die allgemeinen Inhalte, die er vermitteln will, (auch) als Einzelnes, in einzelnen Instanzen erkennbar zu machen und diese einzelnen Instanzen (das sind: die Dialogcharaktere, die Szenerie usw.) als Ergänzung und Veranschaulichung der bestimmten Argumentationen über bestimmte Inhalte einzusetzen (s. dazu Radke 2006).

Dass es Aristoteles darauf ankommt, klar zu machen, dass eine bestimmte Weise, das Medium Sprache einzusetzen, nicht ausreicht, eine Art oder Gattung von Literatur zu begründen, geht auch aus der Feststellung hervor, mit der er fortfährt (1447b11–13): Auch der Gebrauch eines bestimmten Metrums konstituiert keine Gattung oder Art von Dichtung. Etwas ist nicht deshalb ein Epos, weil es in Hexametern geschrieben ist. Diese Auffassung hält Aristoteles vielmehr für laienhaft (1447b13–16): Man orientiert sich bei seiner Begriffsbildung einfach an der Versform: Wenn einer in Distichen schreibt, ist er ein Distichendichter,

In einem ,Distichon' folgt auf einen Hexameter immer ein Pentameter. Die griechischen Elegien sind seit ihrem Beginn bei Kallinos und Tyrtaios (um 650–600 v. Chr.) in Distichen verfasst, haben aber ganz verschiedene, so gut wie nie ,elegische' Inhalte. Diese ,Distichen-Dichtung' wurde in der Regel zur Flötenbegleitung gesungen, bevorzugter Darbietungsort war das Symposion. Später, v. a. seit dem Hellenismus, wurde das Distichon auch zur Versform des Epigramms. Zur ,Distichen-Dichtung' s. Latacz 1991, S. 144–153.

schreibt er in Hexametern, ist er ein Ependichter, usw. Auf dieser Fehlvorstellung von Literatur beruhe auch die Gewohnheit, medizinische oder naturwissenschaftliche Werke, wenn sie in Versform abgefasst sind, als Dichtung zu bezeichnen (1447b16f.). Aristoteles hält dagegen, dass es nicht die

äußere Form, sondern die Handlungsnachahmung sei, die etwas zu Dichtung mache. Deshalb sei es nur bei Homer berechtigt, von Dichtung zu sprechen; die naturphilosophischen Abhandlungen des Empedokles seien trotz des Gebrauchs des Hexameters keine Dichtung.

Die ganze Bedeutung, die dieser erste Hinweis dafür hat, dass Dichtung nicht von der Form, sondern vom Inhalt her beurteilt werden müsse, wird erst später, v. a. im Kap. 9 klar.

Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte

Angesichts der ungeheuren Wirkungsgeschichte, die diese Abgrenzung von Literatur und Nicht-Literatur in der Neuzeit zu verzeichnen hat, ist es wichtig festzuhalten, dass Aristoteles an dieser Stelle auf den Unterschied zwischen einem am Medium orientierten und einem an der *Nachahmung* selbst orientierten Literaturbegriff zielt und dass er zum Medium (dem, ‚worin die Nachahmung gemacht wird') das rechnet, was wir gewöhnlich zur Form rechnen und daher eher bei der Behandlung der Nachahmungsweise (d. h. im Kap. 3: ‚Wie, in welcher Form wird etwas nachgeahmt?') erwarten würden.

Dafür, dass diese Zuordnung der Form zum Medium literarischer *Mimesis* kein Versehen des Aristoteles ist, hat man ein Indiz darin, dass sie eine lange Tradition hat (s. z. B. Koster, *Scholia in Aristophanem* IIA, XIb, S. 41: schon in der antiken Literaturtheorie wird das Metrum als *hýlē* bezeichnet), die noch z. B. bei Scaliger zu fassen ist, der das 2. Buch seiner *Poetik*, in dem er die Versformen abhandelt, mit *hýlē*, d. h. Materie, Medium (im Unterschied zu *idéa*, dem Inhalt, d. h. dem in der Dichtung niedergelegten Weltwissen, dem das 3. Buch gilt) überschreibt. Diese Überschrift bei Scaliger ist um so bezeichnender, als sie bei ihm überhaupt keine Funktion mehr hat, sie ist ein Relikt aus einer inzwischen in ihren Gründen nicht mehr bekannten Tradition. Sie verschwindet daher einfach. Was bei Scaliger noch *hýlē* heißt (aber nicht mehr ist), wird später generell unter den Begriff der Form subsumiert.

Für ein adäquates Verständnis der Aristotelischen Intention muss man beachten, dass das populäre Literaturverständnis, das er ablehnt, seit der Sophistik des 5. Jahrhunderts auch theoretisch vertreten und schon von Platon kritisiert wurde. Ein Zeugnis dieser frühen Literaturtheorien bietet noch eine Definition von Dichtung durch den Sophisten Gorgias: „*Dichtung insgesamt ist nach meinem Urteil und meiner Definition Sprache in metrischer Form. Wer sie hört, den ergreift angstvoller Schauder, tränenreiches Mitgefühl und rührselige Sehnsucht ...*" (Diels/Kranz, Nr. 82, B 11, § 9). Die Verbindung, die Gorgias hier herstellt, hat Schule gemacht. Sie bestimmt das hellenistische Dichtungsverständnis – etwa eines Neoptolemos –, dem Horaz folgt und das die Neuzeit lange vor der Aristotelischen *Poetik* rezipiert hat: Es ist die Verbindung von Form und emotionaler Wirkung (griechisch: *psychagōgía*)

der Dichtung und die Überzeugung, in dieser Verbindung bestehe die Besonderheit der Dichtung. Nicht bestimmte Inhalte, sondern die Form der Darstellung, v. a. in anschaulich bildhafter und emotionaler Sprache, mache bei beliebigen Inhalten die poetische Qualität aus.

Über die Literaturtheorien zwischen Aristoteles und Horaz wissen wir inzwischen vor allem durch die Schriften Philodems, eines Anhängers Epikurs aus dem ersten Jahrhundert vor Christus, genauer Bescheid. Eine Reihe seiner Werke ist in der berühmten ‚Villa dei papiri' in Herkulaneum wiedergefunden und inzwischen zu einem Teil auch wieder entziffert worden. Das wichtigste Ergebnis der neueren Forschungen zu Philodem und zur Literaturgeschichte im Hellenismus ist, dass die Betonung des sinnlich-formalen Charakters von Literatur und Kunst vorherrschend und radikal war. Viele wollten allein das Ohr mit seiner Fähigkeit, den Klang der Sprache zu beurteilen, zum Maßstab der Kritik guter Kunst machen (s. v. a. Janko 2000).

Neoptolemos von Parion ist ein Gelehrter und Dichter aus dem 3. Jahrhundert vor Christus. Von einer Poetik, die er verfasst haben soll, wissen wir aus dem Horaz-Kommentar eines Porphyrio Pomponius, vermutlich 3. Jahrhundert nach Christus, der erhalten ist, und aus Fragmenten einer Poetik aus dem 1. Jahrhundert vor Christus des epikureischen Philosophen Philodem. Porphyrio sagt von Horaz, er habe seine *praecepta eminentissima*, seine *wichtigsten Lehrstücke*, von Neoptolemos. Zu diesen Lehrstücken gehören die Forderung der Einheit von *ars* und *ingenium*, von rationaler Technik und Begabung (Horaz, *Ars poetica*, V. 408–415) sowie der Einheit von emotional angenehmer Wirkung (*psychagōgía*) und Nutzen (*ōphéleia*, *chrēsimología*), die bei Horaz in dem berühmten Diktum gefasst ist, Dichtung müsse zugleich nützen und erfreuen (*Ars poetica*, V. 333–346: *prodesse et delectare*). Dem setzt der Epikureer Philodem entgegen, Dichtung habe überhaupt keine moralisch-erzieherische Aufgabe, sondern diene nur dem ästhetischen Genuss. S. Brink 1971, S. 43–150; Halliwell 2002, S. 263–286 und S. 287–312.

Im Rahmen der in diesen Diskursen abgesteckten Alternativen bewegt sich die literaturtheoretische Diskussion auch der Neuzeit weitgehend. Die bis in die neueste Forschung verbreitete Vorstellung, der Gegensatz zwischen einem rein ästhetischen und einem zugleich erzieherischen Literaturkonzept sei ein Gegensatz zwischen epikureischer und peripatetischer Tradition, ist unzutreffend. Auch die Position des Neoptolemos ist hellenistisch. Sie ist stoisch, nicht peripatetisch. S. das Folgende.

Die Meinung, beliebige Gegenstände würden dadurch zu Kunst, dass sie in einem in bestimmter Weise geformten Medium dargestellt werden, wurde (wohl in bewusstem Rückgriff auf vorsokratisch-sophistische Positionen) nicht nur von Epikureern, sondern auch von der Stoa vertreten: *„Dichtung ist Sprache in metrischer und rhythmischer Ausarbeitung, die über das Prosaische hinausgeht“*, so lautet etwa die Definition des Poseidonios.

P o s e i d o n i o s ist ein stoischer Philosoph der sog. Mittleren Stoa, er lebte von 135 bis 51 v. Chr. Zur s t o i s c h e n D i c h t u n g s t h e o r i e s. die grundlegende Studie von de Lacy 1948. S. auch Kyriakou 1995, 1997. Zur Bedeutung einer emotionalen Darstellung für die stoische Dichtungstheorie s. Nussbaum 1993.

Nach Aristoteles ist das ein populäres Missverständnis von Kunst und Literatur. Man glaubt, es komme gar nicht auf den Inhalt, sondern lediglich auf die Form, in der er dargestellt werde, an. Dem hatte schon Platon entgegengesetzt, dass die Gestaltungsprinzipien, von denen her man einem Inhalt bestimmte Form geben könne, nur aus diesem selbst kommen können, d. h. in Bezug auf die Literatur: nur aus den charakterlichen Voraussetzungen, von denen eine Handlung geprägt wird. Von ihnen her allein hat eine Handlung Anfang, Mitte und Ende, von ihnen her ist auch die Art der Sprachgestaltung abhängig: *„Wie aber ... der Stil der Darstellung und die sprachliche Form, folgen die nicht dem Charakter? ... Dem Stil der Darstellung aber folgt das Übrige ... Die schöne Form der Rede, das klare Maß, die Durchgestaltetheit und die richtige Rhythmisierung, alles folgt dem durchgebildet guten Charakter“* (*Staat* 400c11–e1; s. v. a. den Schluss des *Phaidros*, 269–274).

Zu dieser Auffassung gibt es viele Ähnlichkeiten auch in hellenistischen und neuzeitlichen Dichtungstheorien, z. B. wenn die Forderung erhoben wird, in guter Kunst müssten Form und Inhalt einander entsprechen. Diese Ähnlichkeiten werden aber häufig überlagert von der beschriebenen ‚populären' Differenzierung von Form und Inhalt. Bei Platon und Aristoteles z. B. genügt es nicht, dass Inhalt und Form einander entsprechen. Es kann in ihrem Sinn überhaupt nicht jeder Inhalt in eine künstlerische Form gebracht werden, und bei den Inhalten, bei denen dies möglich ist, gibt es keine (auch keine ‚dialektische') Einheit von Inhalt und Form, sondern eine eindeutige Priorität des Inhalts vor der Form.

Die Hauptursache für diese Akzentverschiebungen ist die Zuordnung des Inhalts zur belehrend nützlichen (und das wird dann in der Rezeption heißen: zu dem, was nicht spezifisch für die Dichtung ist) und der Form zur ästhetisch bewegenden Seite der Kunst. Bei dieser Betonung erscheint der Inhalt als etwas ästhetisch Irrelevantes, bloß Informatives oder – unter dem Aspekt seiner Nützlichkeit – bloß der Bildung und Erziehung Dienendes, während die Form (über die unmittelbare, nicht distanzierte, nicht bewusst zergliedernde Anschauung) zum Movens des Gefühls wird. Diese emotionale Bedeutung der Formgebung hat schon der sophistische Rhetor Gorgias (5. Jh. v. Chr.) nicht nur in der Theorie behauptet, sondern auch in eigener ‚dichterischer' Praxis erprobt. Durch parallele oder antithetische Anordnung von Satzkola z. B. scheint der – d. h. jeder beliebige – Inhalt an Eindringlichkeit und Überzeugungskraft zu gewinnen, und das heißt allgemein: Die psychagogische Wirkung der Dichtung scheint von der Form abzuhängen.

In einer nicht gerade konsistenten, aber verständlichen Weise wird schon früh diese ästhetische Wirkung der Form der (bloß gelehrten) Wiedergabe der Wirklichkeit entgegengesetzt. Zur ästhetisch formalen Qualität der Dichtung gehört in diesem Sinn ihre Fiktionalität, d.h. die in schöpferischer Erfindung neu gestaltete Wirklichkeit. „*Ficta voluptatis causa sint proxima veris*", formuliert etwa Horaz (*Ars poetica*, V.338), „*das zum ästhetischen Vergnügen Erfundene sei dem Wahren möglichst nah*". Er nimmt damit die hellenistische Unterscheidung auf zwischen *historia*, *fama*, *verum*, d.h. dem Bereich des Tatsächlichen, Prosaischen, Alltäglichen, und dem *Mythos*, der *fabula* oder dem *falsum*, d. h. dem Bereich des vom Dichter Erfundenen, Fiktiven, (und dadurch) Poetischen, Wunderbaren (griechisch: *thaumastón*) , zugleich mit der Forderung, dieses Erfundene solle keine unglaubwürdigen Absurditäten enthalten, sondern, wie Cicero formuliert, etwas Erfundenes, das dennoch hätte geschehen können („*ficta res, quae tamen fieri potuit*", *De inventione* I, § 27; s. Quintilian II,4,2). In der Dichtungstheorie des Hellenismus stammt die früheste bezeugte Gleichsetzung des *Mythos* mit ‚erfundener Geschichte', ‚Fiktion' (griechisch: *plásma*) von dem Grammatiker Asklepiades von Myrlea (bei Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos* I, 252). Der Sache nach ist sie natürlich auch schon bei den Sophisten präsent. Platon macht im *Phaidros* die Versuche, die ‚*wunderbaren Erfindungen*' der Mythen auf Wahrscheinliches zurückzuführen, lächerlich (229c–230a). Auf Aristoteles kann sich diese Auslegung nicht mehr stützen. Denn für Aristoteles wird etwas nicht dadurch zum *Mythos*, dass es erfunden, oder auch möglichst realistisch erfunden ist, sondern zum *Mythos* wird für ihn etwas dadurch, dass es eine in einem Charakter begründete einheitlich gestaltete Handlung hat. Ob diese Handlung erfunden oder aus der Wirklichkeit ausgewählt ist, erklärt er ausdrücklich für gleichgültig. Die ästhetische Wirkung sei in beiden Fällen gleich (s. Kap.9, 1451b19–34).

Für die neuzeitliche *Poetik*-Rezeption ist aber von der ersten Stunde an (s. z.B. die Einleitung zu Robortellos Kommentar von 1548) das skizzierte hellenistisch-römische Dichtungsverständnis grundlegend. Es gilt ungefragt als aristotelisch. Daraus ergibt sich eine ganz besondere Mischung aus Richtigem und Falschem, die die *Poetik*-Interpretation beinahe bis heute prägt. Einerseits nimmt man aus dem 1. Kapitel der *Poetik* auf, dass Aristoteles Dichtung nicht durch die Form, sondern durch ihren Inhalt definiert und stimmt dieser Definition zu oder bekämpft sie. Der Streit zwischen ‚Aristotelikern' und ‚Antiaristotelikern' geht aber nicht um die Frage, die Aristoteles bewegt, um die Frage, *welcher* Inhalt (und die ihm gemäße Form) etwas zu Literatur macht; der Streitpunkt ist weniger differenziert und deshalb scheinbar radikaler: ob Dichtung nicht genauso gut in Prosa wie in metrisch oder durch den Reim gebundener Sprache verfasst werden könne. Der Streit betrifft vor allem die Frage, ob der in Prosa geschriebene Roman überhaupt den Rang von Literatur haben könne, er bezieht sich aber auch auf andere Literatur-

formen. Um 1600 verfasst Paolo Beni z. B. eine ‚*Abhandlung, in der gezeigt wird, dass es besser ist, die Tragödie und die Komödie aus den Fesseln des Metrums zu befreien*' (‚*Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque tragoediam metrorum vinculis solvere*', Padua 1600), in ähnlicher Weise äußern sich viele, z. B. Cervantes („*Epen können in Prosa und in Versen geschrieben werden*"), Castelvetro, Ben Jonson, Shelley, Morhof (*Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie*, S. 626), Lessing („*Gottsched ... galt ... für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte*", *Hamburgische Dramaturgie*, 81. Stück). Die klassische Gegenposition vertritt Scaliger, der den Dichter allein an der Kunst, Verse zu machen, misst (*Poetik* I, 2).

Auch der Gegensatz, der hier zwischen dem Versemacher und dem Poeten aufgemacht wird, beruft sich auf Aristoteles und ist doch dem Geist nach hellenistisch, d. h. dem Gegensatz von *ars* und *ingenium*, von gelehrter Kunstfertigkeit und genialer Begabung verpflichtet. Aus der *Poetik* kann man entnehmen, dass Aristoteles in Verse gebrachte wissenschaftliche Abhandlungen nicht für Dichtung hält. Daraus hat man geschlossen, dass er das sogenannte Lehrgedicht ablehne, und daraus die Verallgemeinerung gezogen, er lehne den belehrenden Charakter von Dichtung überhaupt (das *docere*) ab.

Nimmt man daher die Alternative, Dichtung müsse belehren oder erfreuen, zum Maß, findet man bei Aristoteles Argumente, die ihn als Vertreter einer Lehre erscheinen lassen, für die Dichtung ihr eigentliches Ziel in der Gefühlswirkung und dem ästhetischen Vergnügen, das sie erzeugt, hat. Castelvetro ist einer der entschiedenen frühen Verfechter dieser Position (*Poetica d'Aristotele*, Bd. 1, S. 46 und Bd. 2, S. 112: Dichtung ist ausschließlich erfunden *per dilettare e per ricreare*); die Annahme, Aristoteles definiere Dichtung primär von ihrer Wirkung auf die Gefühle her, kann als die am weitesten verbreitete Interpretation auch der gegenwärtigen Forschung gelten (mit der Folge freilich, dass man Aristoteles vorhalten zu müssen glaubt, er widerspreche sich gleich im zweiten Kapitel, wenn er die Dichtung nach guten und schlechten Charakteren einteilt und also offenbar nicht ästhetische, sondern moralische Kategorien anwendet). Unter dem Aspekt, dass das Belehren eine Wiedergabe des Wahren, der Welt, wie sie ist, meint, während das Erfreuende der Dichtung gerade aus ihrem schöpferisch-fiktiven Charakter kommt, kann Aristoteles sogar zum Zeugen für ein der Naturnachahmung entgegengesetztes Dichtungsverständnis genommen werden. Er gehört dann nicht auf die Seite der artifiziellen, gelehrten Regeldichter, sondern auf die Seite des Genies.

In der Renaissance und auch später noch bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde aber das Verhältnis von *ars* und *ingenium* noch nicht als eine scharfe Alternative verstanden. Erst die Lehre, Verstand und Gefühl hätten zwei ganz verschiedene, voneinander unabhängige Ursprünge im Menschen, bringt auch den Dichter in einen Gegensatz zum Verstandesmenschen. Die-

se Position hat einen ersten Gipfelpunkt bei Kant, der durch die Verabsolutierung des Unterschieds zwischen dem unteren, sinnlich-ästhetischen Vermögen und dem oberen, rationalen Vermögen des Menschen – diesen Unterschied hatte vor allem Baumgarten zur Begründung der Ästhetik als eigener Disziplin betont, beide Vermögen aber noch als Erkenntnisvermögen ausgelegt – einen (bloßen) Unterschied zu einer Kluft macht: Die Sinnlichkeit erkennt nicht, sondern empfindet und fühlt, nur der Verstand denkt. Solange man diese Kluft noch nicht annahm, sondern – wie noch Baumgarten – in allen psychischen Vermögen eine Fähigkeit zum Erkennen gegeben glaubte, konnte man zwischen *ars* und *ingenium*, zwischen rational erlernbarer Kunstfertigkeit und genialer Idiosynkrasie noch vermitteln. Man konnte betonen, dass das, was den Dichter ausmacht, mehr auf der Seite der Kunst oder mehr auf der Seite der Natur lag – und für beides Aristoteles in Anspruch nehmen –, man konnte aber auch *ars* und *ingenium* für gleich notwendige, einander ergänzende Voraussetzungen von guter Kunst halten. Diese Position hatte vor allem Horaz eingenommen. Sie ist auch diejenige, die in den ersten Phasen der *Poetik*-Erklärung vorherrscht.

Trotz der vielen Kontroversen und Divergenzen, die die Poetik-Theorie schon im 16. Jahrhundert charakterisieren und die, wie schon Weinberg betont (Weinberg 1961, S. 7f.), eine einheitliche Beschreibung beinahe unmöglich machen, kann man die Bewegung innerhalb der Oppositionspaare ‚*ars – ingenium*', ‚*docere – delectare*' als den gemeinsamen Rahmen bezeichnen, innerhalb dessen sich die gesamte Diskussion, wenn auch in immer neu variierten Akzentsetzungen, abspielt.

Dieser Rahmen wird auch im 17. und 18. Jahrhundert selten überschritten, ja er bildet selbst in den meisten gegenwärtigen Literaturtheorien den zentralen Bezugspunkt, auch wenn dieser Bezugspunkt teils nicht mehr bewusst, sondern nur noch in wirkungsgeschichtlicher Präsenz gegeben ist, teils wegen gewandelter Terminologien bzw. auch, weil er durch den Verzicht auf eindeutige Terminologien nicht mehr identifiziert wird. An die Stelle einer eindeutigen Opposition zweier kategorialer Wesensbestimmungen von Dichtung, die sich auch in Schulgegensätzen und in mitunter affektisch geführten Kontroversen ausdrückte, ist heute eine dem äußeren Anschein nach tolerantere, pluralere Zugangsweise, ein postmoderner Diskurs getreten, der sich aber immer noch an dem gleichen Problem abarbeitet, ob Literatur ein Produkt des mit technischem Wissen ausgestatteten klaren Bewusstseins oder ein Produkt intuitiven Empfindens aus der unmittelbaren Einheit des individuellen Ich des Dichters ist. Man darf sich bei der Berücksichtigung der Geschichte der neuzeitlichen Ästhetik und Literaturtheorie nicht von dem äußerlich verschiedenen Diskursgewohnheiten früherer Theoretiker täuschen lassen: Die sachlichen Gemeinsamkeiten sind weitreichender, als es die gewandelten Diskurse erscheinen lassen.

Für das Verständnis des ersten Kapitels der *Poetik* ist es wichtig, dass die Interpretationsperspektive nicht durch den Rahmen dieser Alternativen vorgegeben wird. Dass es Aristoteles um etwas anderes geht, wird nicht nur dadurch wahrscheinlich, dass man ihn für jede Variante dieser Oppositionsfiguren in Anspruch nehmen konnte, man kann es auch daran bemerken, dass der Aristotelische Text nur dann missverständlich erscheint, wenn man ihn auf eine dieser Varianten festzulegen versucht. Ohne diese vorauslaufende Vermutung lässt sich der gemeinte Sinn klar ermitteln:

Thema des ersten Kapitels sind die Medien der Nachahmung. Sie bilden eine notwendige Bedingung jeder Nachahmung. Denn wenn auch das für die Dichtung Wichtigste der Gegenstand der Nachahmung ist, weil man daran beim Nachahmen Maß nimmt – eine Nachahmung ist nicht die Sache selbst, sondern ihr Nachvollzug. Und ein Nachvollzug muss in etwas geschehen, das verschieden von seinem Vorbild ist. Dieses ‚Worin' der Nachahmung, das in aristotelischer Terminologie *hýlē* (Materie oder Medium) heißt, ist bei der Literatur Sprache, Rhythmus und Klang. Die Gestaltung dieser Medien – also das, was seit der frühen Neuzeit als ‚Form' der Dichtung gilt – gehört für Aristoteles zwar notwendig zur Literatur, sie macht aber nicht ihre Literarizität oder Poetizität aus (s. ausführlicher Kap. 22).

Auch wenn Aristoteles mit dieser Bestimmung von der uns gewohnten Begrifflichkeit abweicht – das von ihm Gemeinte ist keineswegs fremd, sondern rational nachvollziehbar: Eine rhythmische Form, in die man Sprache bringen kann, ist z. B. der Anapäst. Der Anapäst ist eine Umkehr des Daktylus, bei der die beiden Kürzen der Länge vorausgehen (◡◡ – ◡◡ –). In der griechischen Tragödie wird dieser Vers v. a. als Marschmetrum beim Ein- oder Auszug des Chores und als Form emotional erregter Rede benutzt. Durch den Anapäst können also sowohl die Gleichmäßigkeit des Voranschreitens wie die heftig drängende Gefühlsbewegung zum Ausdruck gebracht werden. Der Anapäst ist also nicht von sich aus Ausdruck von Marsch- oder Gefühlsbewegung – er kann ja beides sein –, sondern er wird dazu, weil er dadurch, dass bei ihm zwei Kürzen auf eine Länge gleichsam ‚aufschlagen' (das ist die Wortbedeutung von ‚Anapäst'), geeignet ist, beides zum Ausdruck zu bringen. Es ist eine Begleiterscheinung des Marschierens, dass es in gleichmäßig markierten Abschnitten nach vorne drängt; es ist eine Begleiterscheinung heftiger Gefühlsbewegung, dass sie nicht gleichmäßig fließt, sondern sich staccatoartig aufbäumt. Beide, ihrem Gehalt nach ganz verschiedene Bewegungsarten kann der Anapäst abbilden. Die Form ‚◡◡ – ◡◡ –' ist eine Abstraktion, d. h. etwas, was beide Bewegungsarten gemeinsam haben, was in ihnen aber jeweils eine andere Funktion und Aussage hat. Deshalb ist diese Form ein Mittel, ein Medium, beides zum Ausdruck zu bringen. Das eigentlich Formgebende ist die von der Sache ‚Marsch' oder ‚Gefühlserregung' geforderte Bewegungsart. Die Art der Gefühlserregung bestimmt, wie der

Erregte sich bewegt, nicht umgekehrt. Das ist der sachliche Grund, warum noch bei Scaliger die Versform unter die ‚Materie', *hýlē* subsumiert wird.

Die These, dass die Literarizität von Literatur ihren Grund nicht in der Formung ihrer Medien haben kann, behandelt Aristoteles nur an dem Missverständnis, es sei die Versform, die aus einem Inhalt Literatur mache. Ob ein Roman Dichtung ist, hängt nicht davon ab, ob seine Sprache in Reim und Metrum gebracht ist, sondern davon, ob er einen *Mythos*, eine einheitliche Handlungskomposition hat. Ohne diese kompositorische Einheit hat er in Reim wie in Prosa keinen Kunstcharakter.

Es kann für Aristoteles deshalb auch keine ‚poetische Sprache' geben. Die Annahme einer solchen (am Ende ‚universellen') Sprache der Poesie müsste in seinem Sinn eine illegitime metaphysische Überhöhung der Sprache zu einem idealen Gegenstand sein.

Denn Sprache ist nach Aristoteles das Mittel, mit dem jemand das, was er von einem unterscheidbaren Gegenstand erfasst und denkt, sich oder anderen Subjekten vermittelt – und zwar sowohl in der mündlichen Kommunikation als auch in der Form literarischer Werke. In beiden Fällen geht es um die Vermittlung – unterschiedlicher – Erkenntnisinhalte, die das Ziel hat, verstanden zu werden. Die Sprache ist das Medium dieser Erkenntnisvermittlung; sie ist nicht selbst die Erkenntnis oder der Inhalt der Erkenntnis, sondern ist logisch später sowohl als das, was erkannt werden kann, als auch als das Erkennen selbst (s. genauer u. S. 609ff.). Eine poetische Sprache, die sich inhaltlich von der nichtliterarischen Sprache unterscheidet, wäre demnach nach Aristoteles kein möglicher Begriff, sondern eine Vermischung zu unterscheidender Aspekte: nämlich eine Mischung aus bestimmten Erkenntnisgegenständen und Erkenntnisweisen, die man der Literatur zusprechen kann, und dem Medium, das geeignet ist, diese Inhalte zu vermitteln. Im Unterschied dazu sehen die russischen Formalisten (und ihnen folgend die Strukturalisten und Poststrukturalisten) in der poetischen Sprache eine Summe immanenter Regeln, die unabhängig von den jeweiligen sozial-historischen Bedingungen universell gedacht werden müssten, und postulieren für die poetische Sprache eine virtuelle Subsistenz. Die poetische Sprache wird damit zu etwas, was dem individuellen Subjekt entzogen ist. Geht man den historischen Bedingungen dieser Sprachauffassung nach (etwa bei Roman Jakobson, *Was ist Poesie?*), wird man von den Formalisten selbst v. a. über Husserl auf Herder (z. B. *Über die neuere deutsche Literatur*, 1767/68, A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, 1801–04, oder etwa A. Bernhardi, *Sprachlehre*, 1801/03) verwiesen. Herder wie Schlegel und Bernhardi stehen in der Tradition, die Dichtung mit dem *ingenium*, dem Genie, verbindet und der ‚bloßen' *ars*, der artifiziellen Künstlichkeit (v. a. den Regeln der französischen *doctrine classique*) entgegensetzt.

Im Sinn des entwicklungsgeschichtlichen Denkens, wie es in Bezug auf die Poesie v. a. Giambattista Vico geprägt hat, wird dieses *ingeniöse Denken* einer ursprünglichen, archaischen Entwicklungsstufe der Menschheit zugewiesen (zur Herkunft dieser Zuweisung aus der Stoa-Rezeption der Renaissance, s. Trinkaus 1970, S. 683–721). Die inhaltliche Bestimmung dessen, was diese frühe Menschheitsform ausmacht, wird aus dem Gegensatz von Anschauung und Verstand genommen: Diese jugendliche Menschheit hat noch ohne zergliedernden und abstrahierenden Verstand sinnlich schön, in einer bilder- und metaphernreichen Sprache gedacht. Zu dieser sinnlich schönen, poetischen Sprache gehört also wesentlich, dass sie dem Begriff mit seiner eindeutigen Bezeichnung vorhergeht. Auch wenn die Abhängigkeit der poetischen Sprache von der bildhaften Konkretheit und Anschaulichkeit nichtrationaler archaischer Bewusstseinszustände von den meisten Formalisten und Strukturalisten nicht mehr behauptet wird – die ganze Diskussion um die ‚Differenzqualität' von poetischer Sprache und Alltagssprache verläuft in der Perspektive dieses Poesie-Konzepts, etwa wenn die poetische Sprache dadurch charakterisiert wird, dass sie nicht auf einen eindeutigen Referenten bezogen sei, sondern einen Sinnüberschuss aufweise, dass sie die konventionelle Sicht auf die Dinge entautomatisiere und durch ein Gefühl der Neuheit verfremde, einen wahrnehmungsästhetischen Normbruch bedeute (usw.). Die Subjektentzogenheit der poetischen Sprache hat ihren eigentlichen Grund daher in der unverfügbaren Irrationalität, in der sie sich bildet. Eine solche Literaturtheorie ist also eigentlich keine Literaturtheorie, sondern eine Erkenntnistheorie, die, ohne sich ausdrücklich darauf zu stützen, ihre Prämissen in das Medium von Literatur hineinspiegelt. Im Unterschied dazu vermeidet Aristoteles durch die Einordnung der *Poetik* in ein Gesamtsystem von Wissenschaften, dass Konzepte als spezifisch poetologisch ausgewiesen werden, die der Sache nach diesem Gegenstand vorausliegen.

Es ist daher nicht die Abwendung von der neuzeitlichen Nachahmungspoetik mit ihrer Vorstellung, literarische Gestalten seien Verkörperungen von Ideen oder Typen, und die Hinwendung zu formalen Aspekten wie Reim, Metrum, zu Bildsprache und Komposition, zur poetischen Syntax und zur Musikalität des Verses, zur poetischen Semantik grammatischer Kategorien (Jakobson, Eichenbaum, Tynjanow u. a.), die diese modernen Konzepte von Aristoteles trennen. Aristoteles hat auch diesen formalen Aspekten seine Aufmerksamkeit gewidmet und insbesondere in der Zentralstellung, die er der Metapher in der poetischen Sprache gibt (Kap. 21), wichtige Aspekte neuerer und neuester Literaturvorstellungen vorweggenommen. Die eigentliche Differenz zwischen diesen neueren Konzepten und Aristoteles liegt darin, dass Aristoteles poetisches Sprechen nicht für irrational hält. Die Fähigkeit zur Sprache überhaupt hat der Mensch, weil er unterscheiden und deshalb das Unterschiedene bezeichnen kann. Die Besonderheit der poeti-

schen Sprache kommt daher nicht aus einer besonderen poetischen Sprache mit eigenen Regeln und Gesetzen, sondern aus den besonderen Unterschieden, auf die sich die dichterische Aufmerksamkeit richtet. Diese Unterschiede sind in der Tat nicht abstrakte Sachverhalte, sondern es ist das konkrete menschliche Handeln, von dem der Dichter aber gerade nicht die irrationalen, kontingenten Aspekte herausgreift. Sein Anliegen ist nach Aristoteles umgekehrt auf dasjenige an diesem Handeln gerichtet, durch das es aus seinen Gründen begreifbar wird.

Die Verwendung mehrerer Medien schafft keine neue Dichtungsart (47b20–23)

Nach der Behandlung der These, dass eine bestimmte Versform noch keine Literaturgattung konstituiert, verweist Aristoteles noch darauf, dass auch umgekehrt die bloße Tatsache, dass bei einem Autor viele Versformen gemischt sind, nicht bedeutet, sein Text sei keine (bestimmte) Dichtung. Ob etwas Literatur ist oder nicht, hängt eben von ihrem mimetischen Charakter ab und nicht von der Form der Medien. Aristoteles verweist auf einen uns nur aus wenigen Fragmenten bekannten Chairemon (Gauly u.a., *Musa tragica*, Nr. 71), einen Dramatiker des 4. Jahrhunderts, so dass sein Beispiel für uns keine Aussage macht. Der gemeinte Sinn aber ist klar.

Zu § 5: Zur Mischung der Medien in bestimmten Dichtungsarten (47b23–29)

Zum Abschluss des Kapitels weist Aristoteles noch darauf hin, dass es neben Literaturformen, die sich einer prosaischen oder einer rhythmisierten Sprache bedienen, die also nur *Logos* oder *Logos* und Rhythmus zum Medium haben (nur *Logos*: Mimos, Dialoge; *Logos* und Rhythmus: Epos), auch Literaturformen gibt, in denen alle von ihm genannten literarischen Medien Anwendung finden: Sprache, Rhythmus und Klang oder Musik. Solche Literaturarten sind etwa der Dithyrambos und die Nomen (s. o. S. 214), aber auch die Tragödie und die Komödie. Bei der Tragödie und Komödie wechseln Sprechpartien mit gesungenen Partien (Chorlieder, Schauspielerarien, Wechselgesänge zwischen Chor und Schauspielern) ab, im Dithyrambos und Nomos hat man immer alle Medien zugleich. Mit Blick auf die Tatsache, dass in diesen Literaturarten die Sprache immer metrisch gebunden ist, spricht Aristoteles statt von *Logos* von Metrum, führt den Rhythmus aber auch als eigenständiges Medium an, er hat ja z. B. in den Liedern eine ganz andere Aufgabe als in den Sprechpartien. Der gemeinte Sinn wird durch diese geringfügige terminologische Ungenauigkeit nicht beeinträchtigt.

Literatur zu Kapitel 1:
Dupont-Roc 1976; Fossheim 2001; Frazier 1997; Gantar 1964; Halliwell 1990, 2002; Householder 1945; Jenny 1984; Kardaun 1993; Kirby 1991; Koller 1954; Kosman 1992; Lallot 1976; Neschke 1997; Petersen 1992; Schmitt 1992a, 1998a, 2003b; Sicking 1998a; Simpson 1988; Tate 1928; Trench 1933; Woodruff 1992; Zanker 2000.

Kapitel 2

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

§ 1 Gegenstand von Literatur ist der Mensch in seinen unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten (48a1–6)

Von der Voraussetzung her, dass Gegenstand künstlerischer Nachahmung handelnde Menschen sind, geht Aristoteles zuerst auf einen Grundunterschied unter den Handlungsmöglichkeiten des Menschen ein: Der Mensch kann seine Anlagen vervollkommnen oder vernachlässigen. Aus diesem Grundunterschied ergeben sich, wie er sagt, beinahe alle Charakterunterschiede. Er bezeichnet die Extreme, zu denen sich Menschen, deren Charaktere normalerweise aus einer Mischung aus Vervollkommnung und Vernachlässigung der eigenen Vermögen entstehen, entwickeln können. So habe man bei der Nachahmung von handelnden Personen die Möglichkeit, an Menschen ‚Maß zu nehmen', die besser oder schlechter als der Durchschnitt oder gerade so wie der Durchschnitt sind. Als Beispiele nennt Aristoteles die Maler Polygnot, Pauson und Dionysios. Die Bilder des Polygnot zeigten bessere, die des Pauson schlechtere Menschen, ‚als sie bei uns sind', die des Dionysios Menschen, die genauso sind wie der Durchschnitt.

§ 2 Die Unterschiede unter den Handlungsmöglichkeiten des Menschen konstituieren einen Gattungsunterschied unter den Künsten (48a7–18)

Während man nach Aristoteles aus der Verschiedenheit der Medien kein System der Künste ableiten kann, hält er die Verschiedenheit der Handlungen, die sich Künstler zum Gegenstand wählen, für gattungskonstituierend, und zwar in allen Künsten. Aus der Verbindung eines bestimmten Mediums mit der gewählten Handlungsweise ergeben sich die Grunddifferenzen unter den Künsten und innerhalb der Künste. So könne man bei der Literatur, deren

Medium die ungebundene oder die gebundene Sprache ist, verfahren wie Homer und dem Durchschnitt überlegene Charaktere darstellen oder wie andere Dichter, die schlechtere oder uns gleiche Menschen dargestellt haben. Auf eben diesem Unterschied beruhe auch die Gattungsdifferenz von Tragödie und Komödie, die sich dadurch unterschieden, dass die Tragödie Menschen darstelle, die das, was ein menschliches Individuum sein kann und vermag, in hoher Vollkommenheit verwirklichen, wohingegen die Komödie solche Menschen darstelle, die gerade in dem, was für den Menschen seine besten Vermögen sind, Defizienzen haben. Die Komödie stellt also (grotesk) deformierte Charaktere dar, die Tragödie hingegen in vieler Hinsicht schöne, aus miteinander übereinstimmenden inneren Motiven handelnde Charaktere.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Gegenstand von Literatur ist der Mensch in seinen unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten (48a1–6)

Aristoteles versteht Dichtung vor allem von ihren spezifischen Gegenständen her. Gegenstand der Dichtung ist menschliches Handeln. Eine Dichtungstheorie muss demnach von dem ausgehen, was der Mensch ist oder sein kann: Die Grundlage der Dichtungstheorie ist daher eine anthropologische Analyse, wenn auch nicht in dem Sinn, dass alles Mögliche, was man an einzelnen menschlichen Individuen beobachten kann, berücksichtigt wird, d.h. weder das, was der Mensch mit den Tieren gemeinsam hat, noch beliebige Defekte, die einzelne Individuen haben können, sondern die Analyse richtet sich nur auf das, was der Mensch als Mensch, d.h., insofern er sich von allen anderen Lebewesen unterscheidet, ist: Die Dichtungstheorie geht von dem aus, was der Mensch als Mensch kann. Sie muss als ein Ausschnitt aus dem, wozu der Mensch von sich aus befähigt ist, verstanden werden können. Die drei Grundakte des Menschen sind nach Aristoteles (s. *Metaphysik* VI, 1, 1025b25–26a23; s.o. S. 92ff. und S. 117ff.): Erkennen (*theōría*), Handeln (*práxis*), Produzieren (technische *poíēsis*). Literarische ‚Produktion' ist kein technisches Hervorbringen von äußeren Gegenständen, auch kein Handeln und Entscheiden in konkreter Situation, sondern eine Form schöpferischer Erkenntnis: Der Ausgangspunkt muss eine bestimmte Erkenntnis dessen sein, was der Mensch kann. Diese allgemeine Erkenntnis ist schöpferisch hervorbringend, wenn aus diesem Wissen abgeleitet wird, wie einzelne Menschen charakterlich beschaffen sein können, wenn sie bestimmte Möglichkeiten des Menschseins verwirklichen, und wenn diese bestimmten Möglichkeiten einzelner Menschen

in einzelnen Handlungen betrachtet werden. Denn Schöpfung ist immer Schöpfung von etwas Einzelnem: Man erschafft nicht das Dreiecksein oder das Lebewesensein, sondern man erschafft nur ein einzelnes Dreieck aus Erz; und man erschafft auch nicht das, was der Mensch ist oder was ein Mensch in der Gesamtheit seiner charakterlichen Möglichkeiten ist, sondern man erschafft (Verwirklichungsformen, und in diesem Sinn Abbilder) einzelne(r) Handlungen. Denn einzelne Handlungen sind die Produkte, die aus einer ‚schöpferischen' Erkenntnis des allgemeinen Gegenstandes ‚Mensch' (= das, was für den Menschen spezifisch ist), um den es der Dichtung geht, hervorgebracht werden können. Wenn man wissen und zeigen will, was der Mensch als Mensch ist, kann man – selbst wenn das technisch möglich wäre – nicht einzelne (empirische) Menschen hervorbringen, sondern man muss einzelne Verkörperungen (‚Nachahmungen') der spezifisch menschlichen Möglichkeiten hervorbringen. Deshalb sind für Aristoteles Gegenstand schöpferischer Erkenntnisse vom Menschen einzelne menschliche Handlungen. Dichtung betrachtet nicht allgemeine Sachverhalte in sich, sondern in ihrer Verwirklichung im konkreten Vollzug. Eine einzelne Handlung, in der ein Mensch verwirklicht, was er als dieser besondere Mensch von sich aus kann, ist also *Nachahmung*. Über das, was jemand kann, verfügt er grundsätzlich und allgemein, es ist in diesem Sinn ein Mögliches und etwas Allgemeines. Wenn man an diesem Allgemeinen ‚Maß nimmt', d.h. es ‚nachahmt', und nicht einfach alles und jedes, was mit jemandem passiert, wiedergibt, dann entsteht ein aus seinen Gründen verstehbares Bild eines handelnden Menschen (s. v.a. 1451b5–10 und den Kommentar zur Stelle, u. Kap. 9, S. 397ff.).

Das sind die systematischen Voraussetzungen, von denen her Aristoteles die grundlegende Feststellung trifft: Gegenstand von Literatur ist der handelnde Mensch. Noch etwas ausführlicher kann man sagen: Dichten ist eine Form des Erkennens und nicht des Handelns oder Produzierens. Sie ist aber keine Erkenntnis von allem und jedem, sondern von handelnden Menschen.

Handeln ist kein theoretisch distanziertes Verhältnis zu den Dingen, sondern entsteht nur, wenn der Handelnde diese für gut oder schlecht für sich hält (so der axiomatische erste Satz der *Nikomachischen Ethik*). Handeln ist daher grundsätzlich mit Lust und Unlust verbunden und gehört unter diesem Aspekt zur Ethik (*Nikomachische Ethik*, II,2, 1104b8–1105a16). Die höchste Lust besteht nach Aristoteles darin, dass ein Lebewesen seine ihm eigenen Fähigkeiten (*dynámeis*) optimal entfaltet, sie ist ein unmittelbares Begleitphänomen eines solchen Handelns (*Nikomachische Ethik*, X,2–7). Diese vollendete Form des Handelns fasst die griechische Ethik seit Homer im Begriff der *aretḗ* (‚Bestheit', ‚Tugend'). Wer gemäß seiner *aretḗ* handelt, ist *spoudaíos* (*Kategorien* 8, 10b7; *Politik* VII,2, 1324a12f.). Die dazugehörige Verbform *spoudázein* heißt: sich ernsthaft bemühen. Man könnte *spoudaíos*

also mit ‚tüchtig' übersetzen, der heutige Gebrauch ist aber zu sehr auf die Bewertung eines rein praktischen Tuns eingeschränkt. Der von Aristoteles gemeinte Sinn ist aber aus vielen seiner Texte klar: *spoudaíos* ist, wer seine Anlagen und Fähigkeiten optimal ausgebildet hat. Der Gegensatz dazu ist der *phaúlos* (‚untauglich', ‚schlecht'), d.h. der, der seine Fähigkeiten nicht gut geübt und gebildet hat, sondern sie vernachlässigt hat oder gar hat verkommen lassen (zu den Begriffen *spoudaíos* und *phaúlos* bei Aristoteles s. Schütrumpf 1970, S.52–63; Belfiore 1992; Held 1985).

Durch die Ausbildung seiner Fähigkeiten und die damit verbundene Gewöhnung, Bestimmtes (und nicht beliebig immer wieder Anderes) als lustvoll und Bestimmtes als unlustvoll zu empfinden, entsteht nach Aristoteles der Charakter eines Menschen (*Nikomachische Ethik* II,1, 1103a14–26). Im Sinn dieses von modernen Charakterkonzepten erheblich abweichenden Charakterbegriffs (s. Halliwell 2003a, S.170–176; s. v. a. u. Kap. 6) gibt es einen Grundunterschied unter den Handlungsmöglichkeiten des Menschen: Der Mensch kann seine Vermögen ausgebildet und dadurch (überhaupt erst) einen bestimmten Charakter erworben haben – ‚Charakter haben' ist damit identisch mit einer vollendeten Form des Menschseins –, oder er hat sich nicht um ihre Ausbildung bemüht, hat damit keine bestimmten und bestimmbaren Verhaltenstendenzen, d.h., er hat im Grunde keinen Charakter, sondern reagiert in unbestimmter Weise auf den jeweiligen Augenblick. Dieses Handeln hat weniger oder gar keine innere Ordnung, ist formlos, unedel, gering, niedrig.

Diese Handlungsmöglichkeiten sind zwei Extremformen, zwischen denen das gemischte Handeln des ‚normalen' Menschen liegt. Aristoteles verweist zur Veranschaulichung auf die Malweise verschiedener Maler, deren Bilder wir leider nicht kennen. Polygnot, von dem er im 6. Kapitel sagt, er sei ein guter Charaktermaler, habe überdurchschnittlich gute Menschen, Pauson schlechtere und Dionysios durchschnittliche Menschen abgebildet.

Damit sind die Hauptunterschiede benannt, die bei der Nachahmung von Handlungen beachtet werden müssen.

Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte

Die Schwierigkeiten, die die Erklärer – in Geschichte und Gegenwart – in diesem Abschnitt sehen, betreffen vor allem drei Fragenkomplexe:

a) Weshalb geht Aristoteles ohne Begründung davon aus, Kunst und Literatur hätten nur einen Gegenstand: handelnde Menschen?
b) Weshalb glaubt Aristoteles, der Unterschied zwischen guten und schlechten Menschen, d.h. ein scheinbar rein moralischer Unterschied, sei zugleich konstitutiv für die Differenzen unter verschiedenen Arten von Kunst und Literatur?

c) Weshalb spricht Aristoteles von ‚*Nachahmung*', wenn er es zugleich für möglich erklärt, man könne Menschen nicht nur so darstellen, wie sie wirklich sind, sondern auch besser oder schlechter. Muss einem Dichter nicht ein schöpferisches, das bloße Nachahmen der Wirklichkeit übersteigendes Vermögen zugebilligt werden, wenn er über das Gegebene hinaus einen idealen Charakter oder ein ideales Verhalten erfindet oder auch wenn er Charaktere verzerrt oder sogar eine Bosheit, die in keiner Erfahrung vorkommt, darstellt?

a) Weshalb geht Aristoteles ohne Begründung davon aus, Kunst und Literatur hätten nur einen Gegenstand: handelnde Menschen?

Die eigentliche Erklärung, warum der handelnde Mensch für Aristoteles der Gegenstand künstlerischer Nachahmung überhaupt ist, ergibt sich aus der anthropologischen Einordnung der Kunst. Aus der Vernachlässigung der inneren Systembezüge der verschiedenen Disziplinen bei Aristoteles aufeinander hat sich aber eine Reihe von Missverständnissen ergeben, die zu falschen Vorerwartungen an den Aristotelischen Text geführt haben. Man muss diese Vorerwartungen kennen, wenn man sich kritisch mit ihnen auseinandersetzen und nicht unvermerkt von ihnen bei der vermeintlich unvoreingenommenen Interpretation beeinflusst werden will.

Grundlegend für die gesamte *Poetik*-Erklärung ist, dass schon in den *Poetik*-Kommentaren und Poetik-Theorien der Renaissance und, ihnen folgend, bis in die Gegenwart Handlung als konkrete Geschehnisfolge (‚*Begebenheiten*', ‚*Ereignisfolge*') ausgelegt wird: Es sind die (im Sinn der poetischen Darstellung) wirklich ausgeführten Taten und die wirklich gesprochenen Worte und deren – nach Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Kausalität – geordnete Folge, die das ausmachen sollen, was die Handlung eines literarischen Textes ist. Der lateinische und französische Begriff dafür ist ‚Fabel', im Englischen ist es der Begriff ‚*plot*', mit dem dieser Handlungszusammenhang eines Stückes bezeichnet wird. Die *fabula* wird in den meisten Renaissancekommentaren definiert als *rerum constitutio* (z.B. bei Maggi/Lombardi, *Explanationes*, S. 30, S. 108: „*rerum constitutio, quae se invicem aut necessario aut verisimiliter consequuntur*"; „*die Verfassung der Begebenheiten, die notwendig oder wahrscheinlich aufeinander folgen*"; s. z.B. auch Robortello, *Explicationes*, S. 73). In der deutschen Klassik wird aus *rerum constitutio* die Verfassung der *Begebenheiten*.

In der Tat misst Aristoteles der Ordnung der Handlungen einen hohen Wert für die einheitliche Gestaltung eines Kunstwerks zu (Kap. 8 und 9), sein Begriff von Handlung weicht aber von dem eben beschriebenen Handlungsbegriff erheblich ab. Das geht sowohl aus dem Text der *Poetik* (v.a. Kap. 6, 8 und 9) hervor, es ergibt sich aber auch aus dem prägnanten Ver-

ständnis von Handlung, das Aristoteles v. a. in seiner Psychologie und Ethik darlegt (*Über die Seele* III, 9–11; *Nikomachische Ethik* I, 1, 6 und 8; III, 3ff.; *Politik* I, 4; *Metaphysik* X, 6).

Was die *Poetik* selbst betrifft, so hat die neuzeitlich-moderne Erklärung, Nachahmung von Handlung bedeute bei Aristoteles Erfindung eines *plot*, einer der Wirklichkeit gemäßen, kausallogisch geordneten Geschehensfolge, ihren Grund in der Suche nach einem Ausweg aus einem scheinbaren Widerspruch bei Aristoteles. Er sagt ja in eindeutiger Ausdrücklichkeit, und zudem an zentraler Stelle (Kap. 9), Dichtung solle nicht wirklich Geschehenes nachahmen, sondern etwas Mögliches, etwas, das geschehen könnte oder müsste (1451a36–38). Den Grund für diese Ablehnung der Wirklichkeit als Gegenstand poetischer *Mimesis* hatte er zuvor in Kapitel 8 genannt: Das, was wirklich geschieht, z. B. im Leben einer Person, ist gerade nicht bereits als solches und notwendig geordnet und einheitlich, sondern mehr oder weniger diffus und unbestimmt. Das wirkliche Handeln eines einzelnen Menschen hat zwar einen zeitlich-kontinuierlichen Zusammenhang, hat aber nicht allein durch seine bloße Verlaufskontinuität einen geordneten Zusammenhang. Auch dies, dass die Darstellung der Wirklichkeit, wie sie ist, von Aristoteles eine Sache der Historiker und nicht der Dichter genannt wird, beachten die meisten neuzeitlichen Ausleger. Wenn Aristoteles dennoch behauptet, Dichtung sei Nachahmung von Handlung, scheint er zugleich zu behaupten, Dichtung stelle Mögliches und Dichtung stelle (geschichtlich) Wirkliches dar. Die beinahe einhellige Erklärung, die man für diesen Widerspruch gefunden hat, lautet: Dichtung solle zwar nicht (einfach) die historische Wirklichkeit selbst wiedergeben, wohl aber eine erfundene, fiktive Wirklichkeit darstellen, die möglich ist, weil sie der historischen Wirklichkeit gemäß ist, ihren Regeln und Gesetzmäßigkeiten entspricht, d. h. wahrscheinlich oder notwendig ist.

Dass diese Lösung über Jahrhunderte hin überzeugt hat, bedarf einer eigenen Erklärung, dass sie nicht Aristotelisch ist, ist sicher – soweit philologische Interpretation Sicherheit haben kann. Die Gründe, die gegen sie sprechen, sind jedenfalls schwerwiegend. Denn die geordnete Folge von Handlungen, die *sýstasis tōn pragmátōn* oder der *Mythos* ist das zentrale Prinzip, durch das nach Aristoteles Einheit, Gestalt und Form in eine dichterische Konzeption kommen (Kap. 8). Der Begriff des *Mythos* ist der eigentliche Gegenbegriff gegen die von ihm abgelehnte populäre Vorstellung von Dichtung, die die Leistung der Dichtung vor allem in der formalästhetischen Gestaltung von (beliebigen) Inhalten sieht. Es ist die ausdrücklich formulierte Leitfrage: ‚Wie kommt Einheit, einheitliche Hinordnung aller Elemente auf ein Eines in die Dichtung?', die Aristoteles veranlasst, die Wirklichkeit als Gegenstand der Dichtung auszuschließen und Dichtung auf die Nachahmung von Handlung festzulegen (s. Kap. 8). Das, was eine bestimmte Person

wirklich tut und erlebt (1451a16–19), ebenso wie das, was in einer bestimmten Zeit wirklich geschieht (1459a17–30), ist in vieler Hinsicht konfus und zufällig. An einer solchen Mischung aus Regelmäßigkeit und Zufall, die nach Aristoteles für jede empirische Wirklichkeit charakteristisch ist, kann ein Dichter nicht Maß nehmen, um seinen fiktiven Erfindungen Ordnung und Form zu geben. Das wäre nur möglich, und das gibt einen wichtigen Hinweis auf den historischen Grund der neuzeitlichen Umdeutung des Aristotelischen Handlungsbegriffs, wenn die Wirklichkeit in ihr selbst ideal, d. h. ganz und gar von Regel und Gesetz durchdrungen wäre. Genauso haben bekanntlich die Künstler und Theoretiker der Renaissance gedacht und durch diese metaphysische Überlastung der empirischen Wirklichkeit das Aristotelische Nachahmungskonzept produktiv umgedeutet.

Die aristotelische Beschränkung der Dichtung auf menschliches Handeln erscheint bereits Robortello, dem ersten neuzeitlichen *Poetik*-Kommentator, unverständlich. Gegenstand der Dichtung sind alle Dinge, stellt er bereits in der Einführung seines Kommentars fest (s. Robortello, *Explicationes*, S. 2). Dass Aristoteles die Darstellung charakterlich motivierten Handelns sucht, weil es in seinen Augen das Formprinzip von Dichtung ist, durch das die Teile untereinander und zum Ganzen in einem proportionierten Verhältnis stehen und auf dem zugleich die Verstehbarkeit eines Geschehens beruht, ist ihm nicht mehr bekannt. Die Verstehbarkeit und Geordnetheit der Welt ist vielmehr der selbstverständliche Ausgangspunkt, die Aufgabe des Dichters ist das Anschaulichmachen der Ordnung dieser Wirklichkeit durch seine produktive Phantasie (s. Robortello, *Explicationes*, S. 3, S. 9f., S. 29), d. h. ihre Repräsentation (auch von daher wird klar, warum viele Neuere den Aristotelischen Begriff der Nachahmung durch Darstellung ersetzen wollen).

Damit ist schon in der Renaissance der Keim zur Auflösung des neuzeitlichen Nachahmungsgedankens gelegt: Er steht von Anfang an in Konflikt mit einer realistischen Erfahrung der Wirklichkeit, wie sie ist.

Aristoteles ist von dieser Kritik an der Nachahmungspoetik nicht nur nicht betroffen (er müsste sie ja sogar teilen) – er bietet mit seiner Orientierung künstlerischer Tätigkeit an menschlichem Handeln sogar ein bedenkenswertes Korrektiv gegen die neuzeitliche Überhöhung der Wirklichkeit. Denn sein Begriff von Handlung bezieht sich nicht undifferenziert einfach auf das, was jemand tut oder was mit ihm geschieht, sondern ausschließlich auf das, was jemand aus eigener, selbständiger und in diesem Sinn innerer Aktivität tut (s. z. B. *Nikomachische Ethik* VI, 2, 1139a31; VI, 4, 1140a1–23, 1140b4–7). Man versteht Handlung daher nicht einfach dadurch, dass man einzelne Menschen bei ihrem Tun beobachtet, sondern nur, wenn man nach den Ursachen von Handlungen fragt, die bei dem Handelnden selbst liegen (sc. und nicht beliebige, äußere kontingente Faktoren sind). Bei dem Handelnden liegt

es, bestimmte Gründe für sein Handeln zu haben. Man handelt, wenn man Bestimmtes vorzieht und Bestimmtes meidet; selbstbestimmt ist dieses Handeln, wenn man ein bestimmtes Wissen von dem hat, was man wählt oder meidet. Man versteht daher das Handeln eines Menschen dann (und nur dann), wenn man erkennt, aufgrund welcher Erkenntnisakte er handelt.

Die Voraussetzung, die gegeben sein muss, um ein Wissen von dieser inneren Aktivität zu gewinnen, ist im Sinn seiner Ausführungen nur die, dass man auf die Fähigkeiten, über die man wirklich verfügt, reflektiert und sie in ihren spezifischen Leistungen zu unterscheiden versucht. Es sind vor allem die Kapitel 9–11 des dritten Buches von *Über die Seele*, in denen Aristoteles in einer reflexiven Analyse dieser Art im einzelnen erörtert, welche psychischen Aktivitäten zusammenwirken müssen, damit ein Mensch aus sich selbst heraus handeln kann (s. genauer S. 71ff. und S. 92ff. sowie Cessi 1987, S. 136–161).

Grundlegend für das Handlungskonzept insgesamt ist auch hier, dass für Aristoteles Erkenntnis nicht erst mit Akten der Vergegenwärtigung, Vorstellung oder des Bewusstseins beginnt, sondern mit der Sachunterscheidung selbst. Sie ist nach Aristoteles der eigentliche Anfang, das Prinzip (*arché*) des Handelns. Nicht das Bewusstsein: ‚Das Süße schmeckt gut', sondern das Schmecken des Süßen selbst und seine Unterscheidung vom Bitteren ist der Anfang des Erkennens (Aristoteles erklärt ausdrücklich, dass und wie die Erkenntnisweise der direkten Wahrnehmung ebenso wie die des Intellekts *ámesos*, *unmittelbar*, ist, s. Bernard 1988, S. 87–112; s. auch *Zweite Analytiken* I,2, 71b16–72b4). Diese Art des Erkennens ist von ihr selbst her mit Lust oder Unlust verbunden (s. z.B. *Über die Seele* II,3, 414b4f.) und ist unter diesem Aspekt der notwendige Ausgangspunkt jedes Handelns: Wer das Süße nicht vom Bitteren, das Bedrohliche nicht von Ungefährlichen unterscheidet, hat kein Begehren nach Süßem, keine Angst vor der Gefahr usw. Die Unterscheidung des Aspekts, unter dem etwas Lust oder Unlust bereitet, gut oder schlecht für den jeweils Erkennenden ist, ist ein inneres Moment des Erkenntnisaktes selbst. Erkenntnis ist nie ohne Gefühle (sc. der Lust und Unlust). Sofern die Lust sich selbst genug ist, ist der anfängliche Erkenntnisakt allerdings noch nicht von sich her handlungsauslösend. Es bedarf noch der Vermittlung der gegenwärtigen Erfahrung in die Zukunft. Deshalb handeln nur Wesen, die zu einer Zukunftserkenntnis fähig sind: Die gegenwärtige Lust muss z. B. durch die Vorstellung in die Zukunft projiziert werden, oder es muss die allgemeine Freude an gerechtem Denken mit einem konkreten Einzelfall, auf den es angewendet werden soll, verbunden werden, damit überhaupt so etwas wie ein Streben oder ein Wille entsteht (s. *Über die Bewegung der Lebewesen* 700b4–702a1). Ohne das Zusammenwirken dieser inneren Aktivitäten: Erkennen, Lusterfahrung, Streben ist ein Lebewesen überhaupt nicht fähig zu handeln. Die Bedingungen des Handelns

sind also grundsätzlich innerlich: Nicht das objektive Gut oder das objektive Übel, sondern das erkannte und empfundene Gut ist Anlass eines subjektiven Strebens, und dieses ist Anfang des Handelns.

Dasselbe gilt aber auch für den Gegenstand und das Ziel des Handelns: Auch wenn sich der Handelnde nach außen wendet und etwa ein bestimmtes Gericht zubereitet, ist der Gegenstand seines Handelns nicht die Herstellung der Speise, sondern ihr Genuss. Die Handlung kann daher auch dann misslungen sein, wenn der Akt der Herstellung gelungen war, z. B., wenn der Geschmack des Essenden durch Krankheit verdorben war. Der Unterschied zwischen ‚handeln' und ‚machen' ist also, dass die Tätigkeit des Machens auf ein äußeres Objekt übergeht – das subjektiv vorgestellte und durchdachte Rezept muss in dem äußeren Vorgang der Speiseherstellung nachvollzogen werden –, die Aktivität beim Handeln bleibt dagegen, wie noch Thomas von Aquin (*In Metaph.* IX, 2, Nr. 1787f. und öfter) feststellt, im Handelnden. Ziel des Handelns ist die Herstellung des vom Handelnden erstrebten Guts: der Genuss des Süßen, das Gefühl der Rache – und insgesamt das höchstmögliche Glück. Deshalb bewertet man den Erfolg eines Handelns nach moralischen Kriterien (s. u. S. 248ff.), während der Erfolg eines Machens nach sachlichen Qualitätskriterien beurteilt wird.

Natürlich sind im konkreten Vollzug, in dem, was der Sprachgebrauch ungenau einfach ‚handeln' nennt, Handeln und Machen meist vermischt. Wenn Medea Vergeltung für das ihr widerfahrene Unrecht will, muss sie z. B. Gift mischen, d. h. etwas machen. Das, was sie durch ihr Handeln ‚herstellen' will, besteht aber nicht in diesem ‚Gemachten', sondern in dem subjektiv erfahrenen Gut der Vergeltung. Eine Handlung kann deshalb auch gescheitert sein, obwohl alles, was beim Handeln gemacht wurde, erfolgreich war, und zwar dann, wenn der Vollzug dieses Tuns nicht als etwas Lustvolles erfahren wird. Es sind nicht dieselben Kriterien, die beachtet werden müssen, damit ein Handeln oder damit ein Machen gelingt. Die Bedingungen des Machens sind objektiv, sie liegen im Äußeren: Man muss diese bestimmten Pflanzen in dieser Weise mischen, damit sie diese Wirkung haben. Die Bedingungen des Handelns dagegen sind subjektiv: Ist das, was ich tue oder mache, mit der Lust verbunden, auf die meine Entscheidung gerichtet war? (Die verbreitete Deutung, Aristoteles halte den Dichter, weil er *poiētḗs*, ‚Macher' heißt, nicht nur dem Wort, sondern auch der Sache nach für einen Macher – s. z. B. Whalley 1997, S. 44 – ist sicher unaristotelisch.)

Der der Sache nach präzisere Begriff des Handelns, wie ihn Aristoteles entwickelt, macht also deutlich, dass Handeln immer nur eine innere Aktivität und die Herstellung eines inneren Gegenstands meinen kann. Im Unterschied zu einer allein in der Dimension des Inneren bleibenden Erkenntnis geht es beim Handeln aber um die Verwirklichung eines Einzelziels durch ein konkretes Tun oder Machen. Der Erfolg oder Misserfolg dieser konkre-

ten Aktivität aber wird gemessen an dem inneren Produkt, das diese Aktivität erstrebt hat, d.h. an der Lust, die durch sie zustandegekommen ist.

Die bisherige Erklärung ist allerdings in Bezug auf den Aristotelischen Handlungsbegriff immer noch zu undifferenziert. Denn nicht alles, was in der beschriebenen Weise eine innere Aktivität ist, ist nach Aristoteles auch bereits ein Handeln. Man muss auch noch unterscheiden zwischen inneren Akten, die man selbständig aus sich selbst heraus vollzieht, und solchen Akten, die man zwar selbst tätigt, bei denen man aber nicht oder nur partiell selbständig ist. Von Handeln kann man nach Aristoteles nur im ersten Fall sprechen, denn nur ein solches Handeln kommt wirklich aus einem bestimmten Individuum selbst und ist in diesem Sinn auch wirklich ‚innerlich', während unselbständige Akte mehr oder weniger von außen gesteuert und damit nicht individuell und nicht aus dem eigenen Inneren kommend sind.

‚Handlung' gibt es also nur dort, wo jemand selbst Herr seines Tuns ist, d.h. in der begrifflichen Formulierung des Aristoteles: wenn jemand *„Prinzip und Ursprung* (*arché* und *aitía*) *seines Handelns ist"* (*Nikomachische Ethik* V, 10, 1135b18f.). Das ist dann der Fall, wenn jemand seine Vermögen nicht nur betätigt oder gebraucht, sondern wenn er weiß, was er dabei tut. Auch beim Wahrnehmen, Vorstellen, Meinen z. B. vollzieht man erkennende Unterscheidungsakte, erst der aber, der weiß, was die Kriterien des Unterscheidens sind und was ihre korrekte Anwendung ermöglicht, ist zu einem selbständigen, rational kontrollierten Gebrauch seiner Vermögen fähig. Deshalb sagt Aristoteles, dass Kinder und Tiere nicht handeln (z.B. *Eudemische Ethik* II, 8, 1224a28f.). Zwar betätigen auch sie sich nur, weil sie von den ihre Erkenntnisse begleitenden Gefühlen bewegt werden, ihrem Tun geht aber kein rationales Mit-sich-zu-Rate-Gehen voraus (*bouleúesthai*), ihr Tun ist mehr durch die Wirkung der Dinge auf sie und durch Gewöhnung als durch geprüfte Wahl des Besseren beeinflusst, es ist mehr Reaktion als Aktion. Erst die überlegte Entscheidung (*prohaíresis*) macht ein Tun zum Handeln, ja Aristoteles sagt prägnant: *„Handeln und Sich-Entscheiden sind ein und dasselbe"* (*Metaphysik* VI, 1, 1025b24).

Die Bedeutung dieses Handlungsbegriffs für das Verständnis von Literatur wird später (v.a. Kap. 6, 8, 9 und 23) von verschiedenen Seiten her noch klarer werden. Für die Ausgangsbehauptung dieses Kapitels: der handelnde Mensch sei der eigentliche Gegenstand literarischer Nachahmung, ergibt sich, dass nahezu alle neuzeitlich modernen *Poetik*-Erklärer Aristoteles' Handlungsbegriff zu äußerlich auslegen und dadurch Aristoteles einen verengten Literaturbegriff unterstellen – als ob Aristoteles als Dichtung nur solche Darstellungen anerkenne, in denen Menschen Handlungen (im weiten, modernen Sinn) ausführen, durch die eine organisierte Geschehensfolge zustande kommt. (Das gilt auch für die Erklärer, die sehen, dass Aristoteles Handeln von einer *‚prohaíresis'* abhängig macht. Lucas (1968, S. 96) z.B. stellt dies

ausdrücklich fest, folgert daraus aber nur, dass eine Handlung auf ein Ziel hin angelegt sein müsse.) Wäre das Aristoteles' Lehrmeinung, wäre in seiner *Poetik* nicht nur der ganze Bereich, den wir der Lyrik zuweisen, ausgeschlossen (obwohl Aristoteles in der *Poetik* selbst auf Formen der Lyrik: auf Dithyramben, Nomen, Jamben, Elegien, Enkomien, Hymnen, Phalloslieder, Rhapsodien, Chorlieder, Soloarien, Wechselgesänge zwischen Chor und Schauspielern, verweist, außerdem hat er sogar einen eigenen Begriff, der die verschiedenartigen lyrischen Partien in den Tragödien umfasst: *Melopoiía*, ‚liedhafte Dichtungen'), es würden durch eine solche Beschränkung auch klassische Tragödien nicht mehr als Dichtung verstanden werden können. In den *Troerinnen* des Euripides z. B. gibt es so gut wie kein eigenes ‚Handeln' der Hauptpersonen im Sinn einer konkret-praktischen Handlungskausalität, von der eine ‚Geschehensfolge' in Gang gesetzt wird. Vorgeführt wird, wie nach dem Fall Troias ein Unglück nach dem anderen über die Frauen der troianischen Königsfamilie hereinbricht und wie diese Frauen emotional darauf reagieren. Moderne Interpreten sprechen deshalb von diesem Stück als von einem Melodram ohne wirkliche dramatische Handlung. In aristotelischer Perspektive hat dieses Stück sehr wohl eine dramatische, ja eine hochdramatische Handlung. Es gibt nicht einfach eine Zustandsbeschreibung von Gefühlen, sondern zeigt die heftigen inneren Aktivitäten auf, die diese Frauen zu ganz bestimmten Entscheidungen drängen, auch wenn diese Entscheidungen natürlich keine äußeren Wenden herbeiführen können. Von Hekabe z. B. erfährt man genau die Motive, diese aber in ihrer ganzen Breite, die ihr den Tod als einziges noch erstrebenswertes Handlungsziel erscheinen lassen. Das, was sie dennoch am Leben erhält, ist der Wunsch nach Rache an Helena (V. 98–152, V. 466–510) – ein Handlungsziel, mit dem sie trotz scheinbar günstiger Reaktionen des Menelaos scheitert (V. 969–1032).

Nicht das äußere Tun als solches, sondern die auf die konkrete Durchführung einer Entscheidung ausgerichtete und die Durchführung dieser Entscheidung lenkende innere Aktivität in einer konkreten Situation ist Handeln, oder richtiger: ist das Moment an einem Tun, durch das es überhaupt erst zum Handeln eines Individuums wird.

Dieses Moment, durch das ein Tun oder ein Geschehen zum Handeln wird, arbeitet Aristoteles vor allem bei der Behandlung der Bedingungen eines guten Handlungsaufbaus heraus (Kap. 6, 8, 9–14, 17, 18, 23, 24). Das eminente Beispiel, auf das er sich immer wieder beruft, ist die Handlungsgestaltung der Homerischen Epen. Die *Ilias* und die *Odyssee* bieten kein Geschehen in seinen der Wirklichkeit gemäßen Abläufen, sondern konzentrieren sich auf denjenigen kleinen Aspekt aus diesem Gesamtgeschehen, der Ausdruck eines charakterlich motivierten Handelns ist. So behandelt die *Ilias* nicht den troianischen Krieg in seinem geschichtlichen Verlauf, sondern beginnt mit den Motiven, die Achills Empörung darüber, dass er mit seinem Einsatz für

die Gemeinschaft – zunächst an der *hýbris* Agamemnons, dann an Hektor – scheitert, und endet, als Achill sich endgültig Genugtuung verschafft hat.

In Bezug auf die traditionelle Kritik an Aristoteles, er schränke die Gegenstände der Poesie auf (zwar fiktive, aber) äußere Handlungsabläufe ein (in den ersten neuzeitlichen Kommentierungsphasen wurde dies oft auch als Postulat verstanden: Dichtung müsse sich auf die dramatische Darstellung oder Erzählung solcher Geschehensfolgen konzentrieren) und schließe damit den ganzen Bereich innerpsychischer Regungen im Menschen, und das heißt, vor allem den ganzen Bereich lyrischer Dichtung aus, kann man schon einmal festhalten, dass diese Kritik sich um eine den Texten gemäße Auslegung des aristotelischen Handlungsbegriffs nicht bemüht hat.

Sie entspricht zwar dem verbreiteten Vorurteil, in ‚der' Antike habe es noch kein Wissen um die Innerlichkeit, ja keine Kenntnis des Unterschieds von innen und außen gegeben, zur Korrektur dieses inzwischen durch viele Einzelforschungen entkräfteten Vorurteils kann aber gerade auch der reflektierte Handlungsbegriff Aristoteles' beitragen. Er schließt lyrische Dichtungsformen nicht aus, er enthält allerdings einen gewissen Qualitätsanspruch, der sich auch auf die Lyrik bezieht. Wenn Dichtung Nachahmung von Handlung sein soll, dann heißt das ja, dass sie keine theoretischen Betrachtungen über Allgemeines bieten soll und also auch keine allgemeinen Beschreibungen von inneren Zuständlichkeiten des Menschen. Genauso wenig wie nach Aristoteles eine allgemeine Belehrung nicht durch die bloße Versform zu einem didaktischen Gedicht wird, wird auch eine allgemeine Zustandsbeschreibung des Inneren eines Menschen, auch wenn sie im Medium einer ‚poetischen Sprache', z. B. in gefühlvollen Bildern und Metaphern geschieht, nicht zur Dichtung. Dichtung soll ja Nachahmung sein, d. h., sie soll Maß nehmen an den inneren Verhaltensmöglichkeiten eines bestimmten Menschen und für diese Möglichkeiten eine Verwirklichungsform erfinden, in denen dieses Innere sich äußern könnte. Das Innere soll also als bestimmendes Moment einer Handlung, eines auf ein konkretes einzelnes Ziel gerichteten Tuns dargestellt sein. So ist z. B. die erste lyrische Klagearie Hekabes, der Königin Troias, in den *Troerinnen* des Euripides eine Handlung (genauer: eine Teilhandlung innerhalb einer größeren Handlungseinheit): Hekabe spricht nicht etwa *von* ihrem tiefen Leid, *von* ihrem ausweglosen Unglück, *von* einem Meer von Sorge usw., d. h., sie versucht nicht, allgemeine Begriffe und Bilder für ihren inneren Zustand zu finden, sondern sie ringt und kämpft mit sich, indem sie ihre augenblickliche Situation und deren Ursachen durchgeht, und fasst aus der leidvoll empfundenen Erkenntnis ihrer Ausweglosigkeit den Entschluss, dass sie jetzt wie eine Vogelmutter den Klagetanz für ihre Frauen anführen müsse (V. 98–152).

Hekabes Lied ist also selbst eine Handlung, ein inneres Ringen um das, was für sie das jetzt noch mögliche Beste ist, und führt zu einer (weiteren)

Handlung. Die Differenz zwischen einem lyrischen und einem dramatischen Handeln im Sinn der Aristotelischen *Poetik* zu bestimmen, ist eine komplexe Aufgabe, zu der vor allem im Kapitel 18 (S. 574ff.) noch wichtige Erklärungen folgen.

Grundsätzlich sind Handlungen im aristotelischen Sinn alle die Aktivitäten, durch die jemand ein bestimmtes einzelnes Gut für sich herzustellen sucht. Sie haben ihren Ursprung im Inneren des Menschen, in den Vermögen, über die er aus sich heraus verfügt, und formen und lenken die äußeren Aktivitäten: wie jemand lacht, weint, rot wird, spricht, einen Racheplan durchführt usw. Auch die Entwicklung und der Ausdruck von Gefühlen sind Handlung. Das Thema der *Ilias* sind die Entstehung, die Folgen und das Ende von Achills Zorn, das Thema der *Odyssee* ist (nicht die Heimkehrgeschichte, sondern) die Sehnsucht des Odysseus nach seiner Frau und seiner Heimat (die *Odyssee* singt von *„dem Mann, dem vielgewandten ..., der nach der Heimat und seiner Frau verlangt"*; *Odyssee* I, V. 1ff.; s. genauso V, V. 82–84).

Nachahmung von Handlung ist demnach (nicht jede Darstellung, sondern nur) die Darstellung genau jener äußeren Aktivitäten, die direkter Ausdruck, direkte verursachte Folge der inneren, auf eine Entscheidung hinführenden und von ihr ausgelösten Aktivitäten sind.

b) Zur Kritik an der Vermischung von Moral und Ästhetik durch Aristoteles

Dass Literatur (auch) ein erzieherisch-sittliches Anliegen hat, ist für die europäische Dichtung (und wohl nicht nur für sie) von Anfang an etwas Selbstverständliches. Wenn sich heute viele Erklärer der *Poetik* darüber wundern, dass (sogar) Aristoteles, der die strenge Moralkritik Platons an der Dichtung nicht zu teilen scheint, die Entstehung der verschiedenen Gattungen der Dichtung auf moralische Unterschiede unter den in einer Dichtung dargestellten Personen zurückführt, dann handelt es sich dabei um ein ähnliches rezeptionsgeschichtliches Phänomen wie bei der Beurteilung seines Nachahmungsbegriffs. Es ist ein gegenüber Aristoteles völlig veränderter Moralbegriff, von dem her ein Zusammenhang nicht mehr gesehen wird, der für Aristoteles grundlegend war: der Zusammenhang von Moral und Lust. Die meisten neueren *Poetik*-Interpreten entnehmen ihre Vorstellungen von Moral wirkungsgeschichtlich verfestigten Positionen, die vor allem durch Kant (oder in nichtdeutschen Ländern durch andere Aufklärungsphilosophen) geprägt sind. Moralisches Handeln wird dem Bereich der Pflicht und des Sollens zugewiesen und in strikter Scheidung der Lust entgegengesetzt. Diese Scheidung ist, sieht man von der besonderen transzendentalen Begründung durch Kant ab, keine originelle Konzeption Kants oder der Aufklärung, sie ist vielmehr hervorgegangen aus der Rezeption des im Hellenismus (4./3. Jh. v. Chr.) ausgebildeten Gegensatzes zwischen stoischen und epiku-

reischen Moralvorstellungen. Schon im 14., v.a. aber seit dem 15. Jahrhundert gibt es ein großes, (gegenüber dem Mittelalter) neues Interesse an diesen hellenistischen Schulen, die vor allem über Lukrez, Cicero, Horaz, Seneca, aber auch über die antike Philosophiegeschichtsschreibung (Diogenes Laertios, 1. lateinische Übersetzung 1475; Sextus Empiricus, 1. lat. Übers. 1562; s. Popkin 1979, S. 65ff.) intensiv rezipiert wurden.

Aus der Perspektive dieser Schulen heraus deuten bereits so gut wie alle *Poetik*-Erklärer des 16. Jahrhunderts den moralischen Aspekt der Dichtung, der in dieser Phase in der Regel nicht kritisiert, sondern bejaht wird, als Unterstützung des Verstandes bei seinem Kampf gegen die Affekte. Sie sollen beherrscht, gemildert, veredelt werden, usw. (s. zur *Katharsis*-Diskussion in Kap. 6, S. 333ff.). Die Dichtung ist es, die die bittere Pille der Moralphilosophie versüßt (Lukrez IV, V. 1–25; Ammirato, *Il Dedalione*, S. 498, S. 501; Carriero, *Contra Dante*, S. 280; s. Kappl 2006, S. 311). Entscheidend ist immer die Zuordnung des moralisch richtigen Verhaltens zu den abstrakten Forderungen des Verstandes und der Lust zur sinnlichen Konkretheit. Diese Zuordnung wird auch durch die Wende von der Regelpoetik zur Genieästhetik im 18. Jahrhundert nicht infrage gestellt, es werden lediglich die wertenden Gewichte gegenläufig verteilt. Anders als es noch die *doctrine classique* der französischen Klassik oder die Morallehre der Aufklärungspoetik (etwa Gottscheds) wollten, soll Dichtung nun nicht mehr der moralischen Belehrung, sondern der sinnlich-ästhetischen Erfahrung dienen. Die Folge für die Aristoteles-Deutung war, dass man Aristoteles wegen der Moralisierung bzw. der bei ihm noch vorhandenen Relikte der Moralisierung der Dichtung kritisierte oder gegen diesen Vorwurf in Schutz nahm, indem man diese Moralisierung nicht ihm, sondern seinen verfälschenden Rezipienten zuschrieb (etwa Lessing, Herder). Das sind auch die Positionen, die im wesentlichen in der gegenwärtigen *Poetik*-Interpretation eingenommen werden.

Aristoteles unterscheidet sich von der ganzen Spannbreite der im Rahmen dieser Positionen möglichen Moralvorstellungen vor allem durch zwei Lehrstücke (s. o. S. 55ff. und S. 58ff.). Für ihn stehen Verstand und Gefühl nicht im Gegensatz von Rationalität und Irrationalität, sondern im Verhältnis einer freieren und einer gebundeneren Intelligenz. Außerdem ist für ihn die Lust nicht auf die Sinnlichkeit beschränkt (und auch in ihr nicht undifferenziert moralisch negativ besetzt), er kennt vielmehr eine breite Skala möglicher Lüste. Moralisches Handeln wird von ihm daher der Lust nicht entgegengesetzt, im Gegenteil: Lust und Unlust bilden für ihn den eigentlichen Bereich des Moralischen: *„Sittlichkeit gibt es dort, wo es Lust und Unlust gibt"* (*Nikomachische Ethik* II, 2, 1105a13f.).

Aristoteles entwickelt seine eigene Lehre gerade in Auseinandersetzung mit Positionen, die man mit Grund als Vorwegnahme der späteren hellenistischen Positionen bezeichnen kann. So stellt er fest: Es gebe eine verbreitete

Tendenz, die Tugend als Affektlosigkeit oder als Seelenruhe zu definieren. Das aber sei falsch, weil undifferenziert. Denn nicht jede Lust und jeder Affekt seien moralisch verwerflich, verwerflich seien Gefühle nur, wenn sie sich auf unangemessene Gegenstände richteten, oder wenn sie im Maß, der Zeit, der Art und Weise usw. fehlgeleitet seien (*Nikomachische Ethik* 1104b24–26). Angemessene Gefühle dagegen, z.B. Mitleid mit jemandem, der es verdient, in der Weise und dem Ausmaß, in dem er es verdient (usw.), gelten Aristoteles nicht nur als moralisch zulässig, sondern als Vollendung sittlich richtigen Verhaltens. Und das gilt nicht nur für einige wenige ‚ausgewählte' Affekte, z.B. nur für Mitleid, aber nicht für den Zorn. Jede Spezies von Gefühl (das als mit einem Streben verbundene Lust- oder Unlusterfahrung von einer bestimmten Erkenntnisleistung abhängt) ist dann, wenn die Erkenntnis dem Gegenstand (in vielfältigen Hinsichten) dem Inhalt und dem Grad nach und in der Intensität entspricht, etwas (sittlich) Gutes. Die sittliche Qualität eines Handelns misst Aristoteles ausdrücklich an den mit diesem Handeln verbundenen Lustgefühlen. Diese Gefühle kommen zu einem sittlich wertvollen Handeln nicht auf irgendeine Weise dazu, sondern dieses Handeln enthält seine Lust in sich selbst.

Wer, so sagt Aristoteles, gerecht handelt, aber an diesem Handeln keine Lust empfindet, wer großzügig ist, aber kein Gefühl der Freude mit großzügigem Handeln verbindet, der ist überhaupt nicht gerecht oder großzügig (*Nikomachische Ethik* I, 9, 1099a13–20). Es gibt für Aristoteles daher keine Auswahl unter den Gefühlen, von denen die einen sittlich wertvoll, die andern dagegen minderwertig sind, es gibt bei jedem Gefühl einen vollendeten, weil eine vollendete Handlung begleitenden Zustand, oder einen Zustand, der einem depravierten Handeln folgt und deshalb auch als Lusterfahrung unerfreulich, zerrissen, minderwertig ist.

Die (stoisch-neostoische) Einschränkung der Gefühle auf einzelne, zulässige, ‚edle' Gefühle gehört im Grund der gleichen Reduktion des Lustbegriffs auf (maßlose, absolut gesetzte) sinnliche Lust an wie die radikale Ablehnung von Affekten. Die völlige Affektfreiheit, wie sie der stoische Weise sucht, der nur der Pflicht und nicht der Neigung folgt, ist in Aristoteles' Augen moralisch minderwertig, Zeichen eines gefühllosen, wahrnehmungsunfähigen (*anaísthētos*) und unkultivierten (*ágroikos*) Menschen (*Nikomachische Ethik* 1104a24). Diese Kritik kann auch nicht durch den Hinweis auf die mögliche und zu erstrebende ‚Freude an der Pflicht' entkräftet werden. Freude soll in einem richtigen Gefühl für etwas Erfreuliches bestehen, nicht in der Freude an der Enthaltung von Gefühlen (s. Kapitel 5, S. 315ff.).

Die Trennung von Moral und Lust hat nach Aristoteles ihren Grund also in einer undifferenzierten und deshalb unnötig negativen Bewertung der Lust, und zwar deshalb, weil sie die Lust – und gemeint ist dabei immer nur die sinnliche Lust – entrationalisiert. Wenn Aristoteles dem entgegenhält, dass

Gefühle auch dem richtigen Gegenstand gegenüber, in der richtigen Weise, zur richtigen Zeit usw. empfunden werden können, so ist in diesen Formulierungen ausgesprochen, was man in seinem Sinn die (mögliche) Intelligenz oder Rationalität der Gefühle nennen kann.

Da Aristoteles Denken nicht auf die reflexive Selbstbeobachtung im Bewusstsein (als Vorstellung) beschränkt, sondern auch, ja grundlegend als die unmittelbare Auffassung von etwas auslegt, gibt es für ihn kein Denken (und dazu gehört für Aristoteles bereits die Wahrnehmung), das nicht von Lust oder Unlust begleitet ist (s. o. S. 55ff.). Man kann nicht Farben sehen, Töne hören, etwas als Anerkennung oder Beleidigung erkennen, ohne dass diese Erkenntnisformen von Lust oder Unlust begleitet sind. Die Trennung der Gefühlsempfindung von der vermeintlich nur dem Verstand möglichen Erkenntnis gibt es nach Aristoteles nur im Bereich der Vorstellung (s. o. S. 55ff. und S. 58ff.). Die bloße Vorstellung eines Schrecklichen muss keine Furcht erzeugen. Die Vorstellung von etwas Bedrohlichem wird nur dann mit einem Gefühl der Furcht verbunden sein, wenn man beim Vorstellen zugleich meint, dass einen diese Bedrohung hier und jetzt trifft. Deshalb fürchten sich Kinder im Film bei Szenen, die den Zuschauer zu bedrohen scheinen, während die Erwachsenen den Kitzel genießen. Die Gefühlswirkung der Vorstellung hängt also vom Anteil an Meinung ab, mit dem wir die vorgestellte Bedrohung begreifen. In ähnlicher Weise kann die Vorstellung auch von den Lust- oder Unlustgefühlen der Wahrnehmung beeinflusst werden. Die Vorstellung eines schrillen Tons wird um so mehr mit Unlustgefühlen verbunden sein, je mehr uns eine vorausgegangene Wahrnehmung dieses Tons noch gegenwärtig ist. Denn diese Wahrnehmung war selbst unlustvoll, die Vorstellung ist es nur als eine Art Abbildung der Wahrnehmung.

Bei der Vorstellung hängt die Lusterfahrung von den der Vorstellung beigemischten Akten der Wahrnehmung oder des Meinens bzw. Urteilens ab.

Da Aristoteles bei jeder psychischen Tätigkeit in genauer Differenzierung deren aktiven Anteil ermittelt, gibt es im Sinn seiner Psychologie vom einfachsten Wahrnehmungsakt bis zum hochkomplexen Denkakt eine Vielzahl unterschiedlicher Erkenntnismöglichkeiten – man kann schon einen Ton, eine Farbe, einen Geschmack oberflächlich oder sorgfältig unterscheiden – und ihnen entsprechend unterschiedliche Lusterfahrungen. Die höchste Lust empfindet, wer seine Fähigkeit zu einem bestimmten Akt optimal und an einem Gegenstand, der von dieser Fähigkeit optimal erfasst werden kann, betätigt (*Nikomachische Ethik* X, Kap. 4 und 5). Wer seine Fähigkeit, Geschmäcke und Gerüche zu unterscheiden, schon nicht mehr weiter betätigt und schon zufrieden ist mit der Lusterfahrung an einem einfachen Geschmack wie ‚süß', wird nicht die gleich intensive Lust empfinden wie der, der alle Geschmacks- und Geruchsnuancen eines Weins, der über derartige Nuancen auch tatsächlich verfügt, auszukosten versteht.

Die Angemessenheit der Lust- oder Unlusterfahrung hängt dementsprechend von der Qualität der unterscheidenden Auffassung ab. Eine Niederlage beim Würfelspiel als ungeheueres Unrecht aufzufassen und deshalb heftige Empörung zu empfinden, ist nach Aristoteles ein lächerliches, kein großes Gefühl (*Nikomachische Ethik* IV, 11, 1126a13–b10; *Eudemische Ethik* II, 8, 1225a14ff.), und es ist lächerlich, weil der, der es empfindet, seine ihm als Mensch zu Gebote stehenden Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeiten ungenau, vorschnell und unartikuliert betätigt.

Der sittlich reife und hochstehende Mensch, den Aristoteles mit dem Begriff *spoudaíos* bezeichnet, unterscheidet sich von solchen Verfallsformen, weil er seine Fähigkeiten möglichst vollkommen entfaltet und in dieser Betätigung seiner Vermögen die höchstmögliche Lust genießt (genaueres dazu s. die Behandlung der tragischen Gefühle, Kap. 6).

Für das Verständnis des zweiten Kapitels kann man festhalten, dass die ‚moralische' Beurteilung der verschiedenen in einer Dichtung darstellbaren Handlungsweisen kein äußerliches Kriterium an das dargestellte Handeln als solches heranträgt, sondern sich konsequent aus dem Aristotelischen Handlungsbegriff ergibt. Aristoteles bezieht sich nicht auf mögliche Handlungskonzepte, die er in der Literatur seiner Zeit vorfindet, und ordnet sie dann unter moralischen Gesichtspunkten (in neostoisch-neuzeitlichem Sinn) verschiedenen Dichtungsarten zu, sondern er beginnt, wie er ausdrücklich sagt, mit einer Grunddifferenz möglicher Handlungsarten selbst: Handlung ist immer Produkt eines Handelnden, der seine Vermögen betätigt. Vermögen sind Fähigkeiten, die man entfalten oder nicht entfalten kann. Also ist der Grundunterschied, der in jeder Handlung sichtbar wird, die Qualität, zu der der Handelnde seine Vermögen entwickelt hat, also charakterliche Unterschiede. Die Grenzpunkte, zu der diese Entwicklung gelangen kann, sind das, was Aristoteles unter den Begriffen *spoudaíos* (vollendet, hochstehend) oder *phaûlos* (vernachlässigt, verkommen, niedrig) zusammenfasst (eine Sammlung der Stellen, an denen Aristoteles das Prädikat *spoudaíos* auf Formen der Vollendung anwendet, gibt Vahlen 1914, S. 268). Dass diese Qualität zugleich ausmacht, dass diese Entwicklungsstände die moralische Bewertung der *aretḗ* (Bestheit, Tugend) oder *kakía* (schlechter Zustand) bekommen, liegt daran, dass sie durch die Art ihrer vollendeteren oder weniger vollendeten Aktivität auch von entsprechenden Formen von größerer oder geringerer Lust begleitet sind. Durch die bei einer Tätigkeit empfundene Lust aber gewinnt diese Tätigkeit einen Wert oder Unwert für uns, wir erstreben oder meiden sie, d. h., in der zugehörigen Lust liegt der moralische Aspekt eines Handelns.

Die Aristotelische Einteilung der Gegenstände möglicher *Mimesis* zu Beginn des 2. Kapitels ist also von seinen Ausgangspunkten her konsequent und sachgerecht: Wenn *Mimesis Mimesis* von Handlung ist, dann ist der

Grundunterschied, der bei einer Darstellung von Handlung beachtet werden muss, der Unterschied, von dem her das Handeln seine Eigenart bekommt. Dieser Unterschied ist die Ausgebildetheit oder Vernachlässigung der Vermögen eines Handelnden. Von diesem Zustand hängt die Art der Lusterfahrung eines Handelnden ab und damit das, was er erstrebt oder meidet, d. h. sein moralisches Verhalten. In diesem, aber eben auch nur genau in diesem Sinn, unterscheidet sich menschliches Handeln nach ‚Tugend' und ‚Laster'. Gegenstand der Dichtung ist daher jedes menschliche Handeln, Aristoteles wählt nicht etwa unter möglichen menschlichen Handlungen die Gruppe der Handlungen aus, *„die in ethischer Hinsicht von Belang sind"* (Fuhrmann 1992, S. 18; eine dem Aristotelischen Moralkonzept korrekt folgende Auslegung der Unterscheidung der Dichtung nach dem Charakter der dargestellten Handlung geben die arabischen Kommentatoren; s. Butterworth 2000, S. 12ff.; Serra 2002).

c) Weshalb spricht Aristoteles von *Nachahmung*, wenn er es zugleich für möglich erklärt, man könne Menschen nicht nur so darstellen, wie sie wirklich sind, sondern auch besser oder schlechter?

Was die Frage betrifft, ob Aristoteles' Nachahmungslehre widersprüchlich oder inkonsequent und mehrdeutig sei, so bietet das zweite Kapitel keinen Beleg für diese Auffassung. Aristoteles relativiert, so glauben viele, seine generelle Lehre, Dichtung solle die Wirklichkeit nachahmen, wie sie ist (und also keine Erfindungen, Fiktionen machen), dadurch selbst, dass er wie selbstverständlich davon spreche, Dichtung könne auch das Handeln von Menschen darstellen, das besser oder auch schlechter als die Wirklichkeit sei. Er lasse also offenbar doch die fiktive Konstruktion einer idealen oder karikierten Wirklichkeit zu. Aristoteles spricht aber an dieser Stelle nicht davon, der Dichter dürfe sich ein gewisses Maß an freier Erfindung erlauben und auch einmal idealere oder schlechtere Menschen darstellen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen können, sondern er macht einen Unterschied zwischen Menschen, wie sie üblicherweise sind, und Menschen, die von diesem gewöhnlichen Maß abweichen. Dass es Menschen, die besser oder schlechter als der Durchschnitt sind, ‚wirklich' gibt, ist die klar geäußerte Überzeugung Aristoteles', denn er sagt ja von den tragischen Personen – beispielhaft verweist er auf Ödipus, Thyest, Orest, Alkmeon, Telephos –, sie seien in der Regel besser als Menschen von ‚mittlerem' Charakter (1453a13–22) und betont zugleich, dass ein Dichter das Handeln solcher Menschen sowohl frei erfinden als auch aus der Geschichte auswählen könne (1451b16–32). Die Unterscheidung zwischen besseren, gleichen und schlechteren Menschen betrifft also Unterschiede, die grundsätzlich alle in der Wirklichkeit vorkommen können. Die besseren Menschen sind keine Konstruktionen einer ex-

emplarischen Idealität, sondern Menschen, denen Aristoteles das Prädikat *spoudaíos* zubilligen würde, die schlechteren sind die Menschen der Komödie, nicht etwa unmenschliche Verbrecher wie etwa der Atreus im Senecanischen *Thyestes*. Dass Nachahmung von Handlung kein Kopieren einer vorgegebenen Wirklichkeit mit ihren natürlichen oder gesellschaftlichen Strukturen meint, heißt nicht, dass Aristoteles an ein Handeln denkt, das überhaupt nie in der Wirklichkeit vorkommen könnte. Die vorhandene Wirklichkeit bildet für Aristoteles lediglich nicht das Maß, an dem sich eine literarische Gestaltung von Handlung orientieren soll, dieses Maß soll vielmehr der Charakter sein als Inbegriff bestimmter Möglichkeiten, wie ein Mensch sein kann. Die literarische Darstellung soll dann zeigen, wie diese Möglichkeiten der bestimmende Grund eines konkreten, wirklichen (und auch wirklich möglichen) Handelns sind.

Auf die charakterlichen Möglichkeiten eines Menschen als den Grund, der bestimmt, wie sich das Handeln dieses Menschen äußert, bezieht sich die vom Dichter zu leistende Nachahmung. Diesen Grund soll der Dichter nicht verändern, sondern so erkennen, wie er – als Voraussetzung einer bestimmten Handlungsweise – ist. Wenn Dichter sich an besseren oder schlechteren Charakteren orientieren, als sie in der gewöhnlichen Wirklichkeit sind, verändert der Dichter den Gegenstand seiner Nachahmung also keineswegs. Davon, dass *„an dieser Stelle"* in Aristoteles' *„sonst so präzise[m] Begriffsapparat"* *„eine Lücke"* klaffe (Fuhrmann 1992, S. 18), kann keine Rede sein. Diese häufig geübte Kritik an Aristoteles steht immer noch in einer in der Renaissance begründeten Tradition: Aufgabe der Dichtung soll es im Sinn dieser Auslegung (v. a. des 9. Kapitels) sein, ein ideales, universales Bild der Sitten und des Handelns der Menschen zu entwerfen (s. z. B. Giovan Capriano, *Della vera poetica*, S. 296f., der die Aufgabe der Poesie in der fiktiven Darstellung von *idee universali* sieht, die ein Bild einer vorbildlichen moralischen Handlungsweise geben). Wenn Aristoteles der Dichtung diese Aufgabe gestellt hätte, gäbe es tatsächlich eine metaphysische Kluft zwischen den idealen Erfindungen der Poesie und den Abläufen in der historischen Wirklichkeit, und man könnte zu Recht fragen, wie es sein kann, dass Aristoteles diese Diskrepanz in einem so kurzen Text wie der Poetik nicht aufgefallen ist (s. ausführlicher zu Kap. 9, S. 376ff.).

Auf die Unterscheidung, dass man Menschen, die besser, schlechter oder genauso wie der Durchschnitt seien, zum Gegenstand der *Mimesis* machen könne, geht Aristoteles auch im 4. Kapitel (1448b24–27) und im 15. Kapitel (1454b8–15) ein. Davon zu unterscheiden ist eine Dreiteilung der Nachahmungsmöglichkeiten, die Aristoteles im 25. Kap. (1460b6–11) entwickelt. Man habe beim Nachahmen immer drei Möglichkeiten: man könne darstellen, *„wie etwas ist, wie es zu sein scheint oder wie es sein sollte"*. Es ist vor allem diese Stelle, aus der die *Poetik*-Kommentatoren der Renaissance (z. B.

Robortello, *Explicationes*, S. 2; Maggi/Lombardi, *Explanationes*, S. 272f.; Vettori, *Commentarii*, S. 166f.) die Berechtigung ableiteten, Nachahmung bei Aristoteles als einen freieren Begriff zu verstehen. Nachahmung sei für Aristoteles sehr wohl eine Art Fiktion. Die dichterische Erfindung müsse sich aber entweder nach dem ‚Notwendigen' richten, d. h. danach, wie etwas wirklich war oder ist, oder nach dem, wie etwas sein sollte, d. h. nach dem ‚Idealen', oder nach dem, wie es im allgemeinen oder den meisten zu sein scheint, d. h. nach dem ‚Wahrscheinlichen' (z. B. Robortello, *Explicationes*, S. 86f.). Auch diese Deutung, die beinahe wortgleich noch in viele gegenwärtige Interpretationen Eingang gefunden hat (z. B. Jörgensen 1984, Sp. 338), geht wohl an dem, was Aristoteles meint, vorbei. Aristoteles diskutiert im 25. Kapitel kritische Einwendungen, die die Glaubwürdigkeit einer poetischen Handlungsdarstellung in Frage stellen, und schlägt zur Lösung unberechtigter Kritik vor, man müsse, wenn ein Dichter eine bestimmte, konkrete Handlung ausgewählt oder erfunden habe, in der sich ein bestimmter Charakter äußere, zwischen den genannten Möglichkeiten unterscheiden. Der Gegenstand, den eine Dichtung nachahmt, bleibt für Aristoteles immer derselbe: Es ist die charakterliche Motivation eines bestimmten Handelns. Unterschiedliche Möglichkeiten gibt es bei der konkreten Ausführung des Handelns, in dem sich der Charakter äußert. Um zu erreichen, dass diese Äußerungsformen glaubwürdig erscheinen, kann man erfinderisch sein (s. genauer u. zu Kap. 25, S. 701f. und S. 707ff.).

Zu § 2: Die Unterschiede unter den Handlungsmöglichkeiten des Menschen konstituieren einen Gattungsunterschied unter den Künsten (48a7–18)

Die anthropologische Begründung von Literatur, wie sie Aristoteles anstrebt, macht notwendig, dass auch die Grundunterschiede unter den Dichtungsformen aus anthropologischen Bedingungen hergeleitet werden müssen. Das Besondere des Aristotelischen Literaturverständnisses ist allerdings noch nicht zureichend umgrenzt, wenn man es als den Versuch einer Situierung der Literatur in der Dimension möglicher Grundhaltungen des Menschen beschreibt. Unter diesem Aspekt unterscheidet sich Aristoteles' Literaturbegriff nicht nur nicht von gegenwärtigen Tendenzen, eine sich zu ausschließlich ästhetisch verstehende Literaturwissenschaft zu einer allgemeinen Kultur-Anthropologie zu erweitern. Auch die traditionelle (und trotz vieler Pluralisierungen und Historisierungen bis heute nicht überwundene) Einteilung der Dichtungsgattungen in die *‚Naturformen'* (Goethe, *Noten und Abhandlungen*, S. 232–234) des *‚Epischen, Lyrischen und Dramatischen'* ist ihrer Begründungsstruktur nach bereits anthropologisch. So, wie sich diese Unterscheidung vom

16. bis ins 19. Jahrhundert entwickelt hat (s. v. a. Behrens 1940; Lewalski 1986), orientiert sie sich an dem Verhältnis, das der Mensch zur Welt und zu sich selbst einnehmen kann. Das Epos *„stellt ... den außer sich wirkenden Menschen [vor]"* (Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung*) und hat deshalb *„das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit ... zur Anschauung gelangen muss"* (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 330), die Lyrik dagegen stellt alles so dar, dass *„auch das Sachlichste und Substantiellste als subjektiv empfunden, vorgestellt oder gedacht erscheint"* (Hegel, ebd., S. 431), während das Drama die Einseitigkeiten einer bloß nach außen oder bloß nach innen gerichteten Darstellung überwindet und beide Verhaltensformen in einer neuen Synthese vereint. Das Drama stellt ein Handeln so dar, dass *„das Geschehen nicht hervorgehend aus den äußeren Umständen, sondern aus dem inneren Wollen und Charakter [erscheint]"* (ebd., S. 515). Diese möglichen Verhältnisse, die der Mensch als Subjekt zu sich selbst und zu der ihn umgebenden Welt einnehmen kann, sind noch nicht von sich aus Ursache eines poetischen Verhaltens. Dazu werden sie erst, wenn *„die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale ... an die sinnliche herangebracht [wird]"* (Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung*). Das spezifisch Poetische kommt also (auch hier) aus der besonderen Weise der Erkenntnis. Sie soll nicht die Weise des trockenen, leeren, abstrakten, reflektierten Denkens sein, sondern die unmittelbare Weise einer sinnlichen Erfahrung der verschiedenen Welt- und Selbstverhältnisse.

Als Ermöglichungsgrund eines solchen unmittelbaren, noch von keiner Reflexion verstellten Zugangs zur Wirklichkeit ‚selbst' galt den ‚Platonikern' der Renaissance (Ficino, Landino etc.) noch eine *„unmittelbare Verbindung zu Gott"*, der den Dichter *„inspiriert"* (s. Buck 1952, S. 33). Diese im *furor poeticus* erreichte Gottgleichheit menschlichen Schöpfertums sollte den Dichter befähigen, eine Welt, die nach ‚*Zahl, Maß und Gewicht*' geordnet war, in der die Teile zueinander und zum Ganzen zu einer vollkommenen ‚*Einheit des Mannigfaltigen*' zusammenstimmten, zu schaffen. In den Diskursen über *ingenium* und *Geschmack* im 17. Jahrhundert suchte man das Poetische in einem eigenen, zwischen Sinnlichkeit und Verstand angesiedelten Sinn, dem *sensus communis, common sens, bon sens*, dem *criticism*, der *Urteilskraft* usw., der schon vor der Tätigkeit des Verstandes und besser als er Wahrheit, Schönheit, Richtigkeit erfassen können sollte. Im 18. Jahrhundert traute man die Erfahrung und Erfassung von Schönheit, Reichtum und Fülle immer mehr den Sinnen selbst, dem sogenannten ‚unteren', ‚anschauenden Erkenntnisvermögen' zu. Die Frage, ob etwas bloße, abstrakte, wissenschaftliche Prosa oder Kunst und Poesie war, schien allein davon abzuhängen, durch welches (subjektive) Erkenntnisvermögen es zustande gekommen war. Diese sogenannte Subjektivierung und Ästhetisierung (im wörtlichen Sinn von *aísthēsis* = Sinnes-

wahrnehmung) sollte zugleich das Ende der aristotelischen Nachahmungspoetik bedeuten. Die Welt ist offenkundig kein nach Zahl, Maß und Gewicht geordnetes Regelwerk, dessen bloße Nachahmung schon künstlerische Schönheit zuwege bringt. Schönheit liegt, wie es jetzt heißt, im Auge des Künstlers. Da es aber einem ‚realistischen' Urteil widerspricht, der Inhalt jeder *Sinneserkenntnis als solcher* (*cognitio sensitiva qua talis*, Baumgarten) sei eine vollkommene Einheit des Mannigfaltigen, geriet auch diese Ästhetik in den Verdacht, ‚überschwänglich' und noch metaphysisch zu sein (Schmitt 2004b), und man suchte den Reichtum, die Fülle und Gestalt des Künstlerischen in immer tieferen Schichten: im Dionysischen (Nietzsche), im Unbewussten (Freud), im Traum, Wahn, in der Irrationalität reiner Affekte (Bahr, Hofmannsthal usw.). Selbst diese ganz und gar irrationalen Erfahrungsweisen aber, von denen niemand mehr eine ‚metaphysische' Erkenntnis von Einheit, Vollkommenheit und Schönheit erwartete, ja die jeder Form von Erkenntnis überhaupt entgegengesetzt schienen, suchte man ausdrücklich deshalb, weil man überzeugt war, nur durch sie ‚noch' zur ‚Tiefe' des Künstlerisch-Poetischen vordringen zu können. Allein in solchen Erfahrungsformen glaubte man noch eine Sicherheit der Unterscheidung der Kunst von der gewöhnlichen, trivialen Prosa des Lebens zu finden. Inzwischen ist auch diese Sicherheit in Zweifel gezogen. Damit ist zugleich die Möglichkeit der Abgrenzung von Kunst und Nicht-Kunst, von Literatur und Prosa am Kriterium der ästhetischen Erfahrung aufgehoben. Die Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst werden fließend, die Frage, ob die Literaturwissenschaft überhaupt einen eigenen Gegenstand hat, ist zu einer zentralen und grundlegenden Frage geworden (Böhme 1998; Barner 1998).

Man muss diese aus unserer eigenen wirkungsgeschichtlichen Situation kommenden Vorgaben im Auge behalten, wenn man die Besonderheit der Aristotelischen Position, d. h. die Gemeinsamkeiten und die Differenzen zu uns gewohnten Vorstellungen, zutreffend bestimmen will. Auch Aristoteles gründet seine Unterscheidung der Grundarten der Dichtung auf eine Unterscheidung der besonderen Art von Erkenntnis der Poesie von wissenschaftlicher oder anderer Prosa, auch er weist der Dichtung eine konkrete, an die Anschauung gebundene und mit Lust und Unlust, d. h. mit Gefühlen verbundene Erfahrungsweise zu.

Für Aristoteles liegt die Auszeichnung einer poetisch-künstlerischen Erkenntnisweise aber nicht in ihrer Unmittelbarkeit. Reichtum, Fülle, Ganzheit oder gar Gestalt sind für ihn niemals Resultat eines unmittelbaren Zugangs. Die (moderne) Auszeichnung der Unmittelbarkeit hat ihren Ursprung ja in der Vorstellung, Denken sei erst der bewusste Umgang mit ursprünglich ganz und konkret gegebenen Inhalten. Dieser bewusste Umgang wäre dann zwingend ein bloßes Herausheben vereinseitigter Aspekte aus einer im Gefühl oder im Sinn noch unversehrt erfahrenen Ganzheit. Da für Aristoteles

Denken aber das unterscheidende Erfassen von etwas selbst ist, kann für ihn ein einfacher, noch durch keine weiteren Vermittlungen gestützter Erfassungsakt noch nicht konkret sein. Unmittelbare Anschauungen und die ihnen folgenden Gefühle gelten ihm vielmehr als abstrakt (s. *Physik* I, 1, und o. S. 88ff.; s. ferner Schmitt 2003a, S. 315–323). Der unmittelbare Eindruck, den man etwa von einer fremdartigen, gänzlich ungewohnten Musik gewinnt, ist meist nicht einmal in der Lage, grobe Unterschiede zu erfassen, z. B., ob man ein Kriegs- oder ein Hochzeitslied hört, und er wird keine den Ausdrucksformen des Gehörten entsprechenden Gefühle erzeugen, sondern eher von einem Gefühl der Eintönigkeit und Langeweile begleitet sein. Solche Gefühle bedürfen vielmehr einer Kultivierung durch Erfahrung und Erlernen der Unterschiede, die in der Sache liegen.

Im Unterschied zu dieser Abstraktheit unmittelbarer Erfahrungsformen soll die dichterische Erkenntnis nach Aristoteles konkret, d. h. in sich differenziert und prägnant sein, und sie soll diese konkrete Erkenntnisleistung beim Begreifen und Darstellen des nach außen tretenden, sinnlich wahrnehmbaren Handelns erbringen. Da erkennbar nur ist, was sich unterscheiden und in seiner Bestimmtheit und Identität festhalten lässt, kann es ein erkennendes Begreifen menschlichen Handelns nicht geben, wenn einfach eine *„Handlung … in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit … zur Anschauung“* (s. o. S. 248f.) gebracht wird. Eine solche ‚reiche Begebenheit‘ ist nach Aristoteles nicht reich, sondern nur konfus, aus vielen, oft immer wieder anderen und aus verschiedenen Quellen kommenden Elementen zusammengesetzt. *„Vieles und Unbestimmtes begegnet einem Einzelnen“* lautet die klassische und bis ins ausgehende Mittelalter (s. Boggess 1970, S. 286, S. 291) oft wiederholte Formulierung des Aristoteles (Kap. 8, 1451a17). Das Unbestimmte ist nach Aristoteles aber nicht nur nicht erkennbar, es könnte auch niemals Grund von Einheit und Form einer Darstellung, und d. h., es könnte niemals Grund dafür sein, dass eine Darstellung die Qualität von Kunst und Literatur gewinnt. Diese Qualität gewinnt eine Handlungsdarstellung aber, wenn sie Handlung nicht als bloßes Geschehen und Begebenheit, sondern tatsächlich als Handlung zeigt, d. h. als etwas, was von einem Subjekt aus eigenem Vermögen und Können getan wird. Denn Handlungsdarstellung in diesem strengen Sinn kann etwas nur sein, wenn das jeweils einzelne, nach außen in Erscheinung tretende Tun Ausfluss der inneren Fähigkeiten eines Menschen ist, und zwar nicht der unausgebildeten, beliebig beeinflussten oder beeinflussbaren Anlagen, sondern der ausgebildeten, zu festen Charakterhaltungen geformten Fähigkeiten (das, was Goethe ‚Fertigkeiten‘ nennt). Nur diese festen Haltungen machen diejenige charakterliche Mitte eines Menschen aus, von der her alle (tatsächlich) von ihm ausgehenden Handlungen trotz ihrer den jeweiligen Situationen angemessenen Verschiedenheit in ihrer Identität und Zusammengehörigkeit be-

griffen und dargestellt werden können. Feste Haltungen sind nach Aristoteles grundsätzliche Tendenzen, Bestimmtes vorzuziehen oder zu meiden. Sie sind daher allgemein und konkret zugleich. Sie sind allgemein, weil sie einem Menschen nicht bald zu-, bald nicht zukommen. Er hat sie ja in konkreter Erfahrung und Übung erworben, sie machen daher einen festen Bestandteil seines Wesens aus und verhindern so, dass er bloßer Spielball zufälliger Einflüsse wird. Jemand, der in diesem Sinn Tapferkeit erworben hat, ist allgemein und nicht nur in einer bestimmten Situation oder Laune tapfer. Diese ihn allgemein prägende Tapferkeit aber ist kein Resultat der Gewöhnung an einen abstrakten Imperativ ‚Halte der Gefahr stand!', sondern eines in vieler Erfahrung erworbenen reichen und konkreten Wissens (und der zu diesem Wissen gehörenden Gefühle), wie man bestimmten Gefahren begegnen und ihnen standhalten kann.

Deshalb geht von diesen Haltungen eine strukturierende Kraft auf das (je konkrete) Handeln einer Person aus. Sie sorgen dafür, dass die Teile einer Handlung untereinander und zum Ganzen in einem einheitlichen Verhältnis stehen, d.h. dafür, dass eine Handlung Form und Gestalt hat. Und es ist leicht einsichtig, dass diese Ordnung nicht nur die Ordnung einer formalen Struktur ist. Auch die Art, wie jemand spricht, wie er sich bewegt, wie er seine Gefühle äußert usw., ist von diesen Charakterhaltungen abhängig.

Im Sinn dieses Verständnisses von Handlung kann die Unterscheidung der möglichen Grundformen dichterischer Darstellung nicht aus dem bloßen Verhältnis gewonnen werden, in dem sich eine handelnde Person zur Welt oder zu sich selbst befinden kann. Nicht nur die ‚*ganze Breite der Umstände und Verhältnisse einer reichen Begebenheit*', die der nur auf das äußere Wirken blickende ‚epische' Dichter darstellt, könnte nicht Kunst im aristotelischen Sinn sein, auch die völlige Konzentration darauf, wie solche äußeren Begebenheiten (welcher Art auch immer) subjektiv empfunden und gefühlt werden, böte keine Garantie dafür, dass das so Empfundene frei wäre von der möglichen Beliebigkeit jeweiliger Umstände. Auch wenn es auch heute noch eine breite Tendenz gibt, Gefühle der Theorie nach für etwas zu halten, was ganz aus uns, aus unserem eigensten Inneren kommt – viele soziopsychologische Analysen, aber auch die Erfahrungen jedes Einzelnen zeugen vom Gegenteil: Auch, ja gerade in unseren Gefühlen sind wir oft nichts als „*Verkehrs-Knotenpunkte des Allgemeinen*", wie dies Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S.128–176, hier: S.164) formuliert haben. Man braucht nur etwa an die ‚Kult'-Gefühle zu denken, die ganze Gruppen gemeinsam teilen, an Massenhysterien, Fremdenhass usw. Auch in vielen Gefühlen sind wir nicht wir selbst, denken nicht als wir selbst und handeln aus ihnen heraus nicht als wir selbst.

Nun könnte man denken, dass jedenfalls die Bestimmung des Dramatischen, wenn Hegel etwa betont, dass im Drama „*das Geschehen nicht hervor-*

gehend aus den äußeren Umständen, sondern aus dem inneren Wollen und Charakter“ (*Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 477) dargestellt werde, genau dem entspricht, was Aristoteles unter einer Handlungsdarstellung versteht. Für Aristoteles könnte dann – und nicht wenige haben dies auch behauptet – eigentlich nur das Drama Dichtung im strengen Sinn sein.

Dem Wortlaut nach ist die Differenz dieser Bestimmung zu der des Aristoteles gering. Sie ergibt sich aus der Vertauschung (bzw. dem unterschiedlichen Gebrauch) eines einzigen Wortes: Hegel spricht von *Geschehen*, wo Aristoteles *Handlung* sagt (und wo Hegel sich desselben Worts *Handlung* bedient, meint er *Geschehen*). Der Sache nach ist diese geringfügige verbale Differenz allerdings von größter Bedeutung. Denn wenn Hegel beim Drama von *Geschehen* spricht, meint er das, wofür er im Bereich des Epos den Begriff der *reichen Begebenheit* gebraucht hatte. Das, wofür das noch ‚ursprünglichere‘ epische Denken *„die ganze Breite der Umstände und Verhältnisse“* verantwortlich gemacht hatte, dafür soll im Drama der Charakter einstehen.

Hegel leitet damit aus dem Charakter erheblich mehr ab, als es im Sinn des Aristoteles je möglich sein könnte. Grund dafür ist, dass Hegel seinen Charakterbegriff aus einer neuzeitlichen Tradition entnimmt, in der man in der Selbständigkeit des individuellen Charakters das ‚moderne‘ Äquivalent zum ‚antiken‘ (eigentlich: stoischen) Schicksalsbegriff konstruierte. Diese Tradition hat ihre Wurzeln schon in der frühen Neuzeit, Hegel greift aber natürlich auf die zeitgenössische Diskussion zurück. Ein Beispiel dafür sind etwa Reinhold Lenz’ *Anmerkungen zum Theater* (1774). Lenz setzt dort *„dem eisernen Schicksal der Alten“* in spiegelbildlicher Umkehrung den modernen Charakter entgegen: *„Es ist die Rede von Charakteren, die sich ihre Begebenheiten schaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen, ohne die Gottheit in den Wolken.“* (s. Lenz, *Werke*, Bd. 5, S. 26).

Die Konkurrenz, in die hier der ‚moderne‘ Charakter zum Schicksal der ‚Alten‘ tritt, bringt nicht nur eine Theologisierung des Charakterbegriffs mit sich, sie überlastet ihn auch im Konkreten. Durch seinen Charakter greift der Mensch auch nach Aristoteles in sein Schicksal ein. Er kann dies aber in sehr unterschiedlicher Weise tun und ist vor allem niemals selbst Grund für das Gesamt seines Schicksals, nicht einmal für alles, was er tut. Auch wenn Lenz behauptet, die Alten und mit ihnen Aristoteles hätten sich nur für das Handeln als solches (gemeint ist: für das äußere Geschehen) interessiert, *„ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen* (s. ebd.)“, liegt die tatsächliche Differenz lediglich darin, dass Aristoteles die menschliche Seele nur für das verantwortlich macht, wofür sie als Seele, d. h. als Inbegriff bestimmter Vermögen und Fähigkeiten eines Menschen, zuständig sein kann. Diejenigen Begebenheiten in der ganzen

Breite ihrer Umstände und Verhältnisse, in denen der Mensch nicht als er selbst Ursache des Handelns ist, sind für Aristoteles gerade literarisch uninteressant, denn ihre Darstellung könnte niemals Form und Gestalt aufweisen, sondern müsste sich in der Wiedergabe einer – subjektiv empfundenen oder außen beobachteten – Wirklichkeit erschöpfen, in der neben der Kausalität der Entscheidungen eines Charakters beliebig viele andere Kausalitäten mit wirksam sein können, ohne dass sich aus ihnen eine einheitliche Ordnung der verschiedenen Ursachen und ihrer Wirkungen ergeben müsste. Deshalb können für Aristoteles die Unterschiede möglicher dichterischer Darstellungsformen nicht aus dem Verhältnis bestimmt werden, in dem der Dichter ‚ursprünglich' oder intentional zur Wirklichkeit steht:

1) ob er sich nach außen auf den Ablauf der Begebenheiten als solchen richtet (*Epos*),
2) ob er sich auf sich selbst, auf die Weise, wie er dieses Äußere innerlich empfindet und fühlt, wendet (*Lyrik*) oder
3) ob er das Äußere als Produkt seiner von innen kommenden Perspektive in seiner subjektiv bestimmten Aktivität begreift (*Drama*).

In keinem dieser Fälle handelt es sich um ein spezifisch poetisches Verhalten und Tun. Man kann in jeder dieser Formen ebenso gedankenlose Prosa wie Dichtung von hohem Rang zuwege bringen. Das war aber die Grundfrage, deren Beantwortung Aristoteles sich in seiner *Poetik* vorgesetzt hatte: *„welchen Anforderungen die Gestaltung von Handlungen zu genügen hat, wenn eine Dichtung kunstgemäß verfasst sein soll"* (Kap. 1, 1447a9f.). Wenn diese Anforderungen aufgefunden werden sollen, muss also zurückgegangen werden auf das, was das Form- und Gestaltgebende an einer Handlung ist, und das sind nach Aristoteles' begründeter Meinung die seelischen Vermögen eines Menschen und die Art ihrer Ausgebildetheit. Denn davon hängt ab, ob es unter dem Tun und Lassen eines Menschen, seinem Agieren und Reagieren auf äußere und innere Einflüsse chaotische Beliebigkeit oder mehr oder weniger große oder gar vollendete Ordnung und Übereinstimmung gibt.

Die Reflexion auf die spezifischen Aktmöglichkeiten des Menschen, wie Aristoteles sie durchgeführt hat, hatte zum Ergebnis, neben den Möglichkeiten, sich in konkreter Handlungssituation zu entscheiden (*práxis*) oder in produktiv gestaltender Weise bestimmte Materialien technisch umzuformen (*poíēsis*), auch die spezifisch erkennenden Akte des Menschen als eine ihm eigene Aktivitätsform zu unterscheiden (*theōría*). Unter diesen erkennenden Akten des Menschen liegt der Hauptunterschied für Aristoteles darin, ob sich die Erkenntnis auf das Allgemeine, auf das, was grundsätzlich und immer zu einer bestimmten Sache oder Person gehört, richtet (auch dieses Allgemeine ist für Aristoteles nicht abstrakt, sondern konkret), oder ob es um eine Erkenntnis geht, in der Ausschnitte aus diesem Allgemeinen in einer

individuell einzelnen, sinnlich wahrnehmbaren Verwirklichung angetroffen werden. Die Konzentration der Aufmerksamkeit auf diese Erkenntnisform führt nach Aristoteles zu Kunst und Dichtung. Denn erkennbar ist nicht das beliebig immer wieder Andere, sondern nur das Bestimmte, Identische. Das, was an einzelnen Handlungen, die ja alle nach Ort, Zeit, Anlass usw. verschieden sind, (konkret und nicht nur abstrakt) gleich bleibt, sind – sofern dieses Handeln denn eine identische Bestimmtheit hat – die inneren Gründe, aus denen es hervorgegangen ist. Diese Gründe haben nach Aristoteles eine potentielle und eine aktuale Seite. Potentiell sind die Anlagen und Vermögen, über die ein Mensch als Mensch überhaupt und als dieser besondere Mensch verfügt, aktual ist das, was er aus ihnen gemacht hat. Die besondere Weise der Ausgebildetheit seiner Vermögen ist die ‚Wirklichkeit' (*enérgeia*) seines Charakters. Sie bildet zugleich das Arsenal der Möglichkeiten, ihr entsprechende Handlungen konstruktiv zu erfinden oder als Auswahl aus einem komplexen Geschehen, das empirisch vorliegt, zu finden.

Das Erkennbare an einem empirisch-konkreten Handeln ist also seine charakterliche Motiviertheit. Da von ihr die Entscheidungen eines Menschen und die Art ihrer Durchführung – in Rede und Tat – abhängen, führt die Konzentration der Aufmerksamkeit auf das Erkennbare einer Handlung und die Orientierung der Darstellung an dem so Erkannten (= ‚*Nachahmung*') dazu, dass eine Darstellung in ihrer sprachlichen Durchgestaltung wie in der Anordnung der einzelnen Handlungsteile Gestalt und Form erhält, d.h. zur Dichtung wird.

Wenn also das Dichterische einer Handlungsdarstellung aus der Vielfalt möglicher charakterlicher Motivationen kommt, die charakterliche Motiviertheit aber von der Art, wie die Vermögen eines Menschen gebildet sind, abhängt, hängt auch der Grundunterschied unter möglichen Formen von Dichtung von der Art dieser Charakterbildung ab. Ihre Extreme bilden daher die Darstellung in sich vollendeter und die Darstellung defizienter, vernachlässigter oder gar verkommener Charaktere. Wirklich durchgeformt im Sinn einer durchgängigen Übereinstimmung der Teile untereinander und zum Ganzen kann im Sinn dieses Konzepts nur die Darstellung vollendeter Charaktere (wie etwa des Homerischen Odysseus) sein. (Auch) in diesem Punkt folgt Aristoteles Platon, der im *Staat* Sokrates sagen lässt: „*Der Stil der Darstellung* (trópos tēs léxeōs) *und die sprachliche Form, folgen die nicht dem Charakter? ... Dem Stil der Darstellung aber folgt das Übrige? ... Die schöne Form der Rede* (eu-logía) *also, das klare Maß* (eu-harmostía), *die Durchgestaltetheit* (eu-schēmosýnē) *und die gelungene Rhythmisierung* (eu-rhythmía), *alles folgt einer charakterlich gut und schön gebildeten Gesinnung* (diánoia, *Denkhaltung*)" (*Staat* 400d6–e4).

Eine solche inhaltliche und formale Stringenz der Handlungskomposition kann nicht erreicht werden, wenn (wie etwa in der Komödie) ein Handeln

von Personen dargestellt wird, deren Charaktere defizient und brüchig sind. Hier muss auch das Verhältnis von sprachlicher Äußerung und Handlung ebenso wie das Verhältnis der Handlungsteile zueinander brüchig und inkonsistent sein, ja darauf beruht weitgehend auch die (komische) Wirkung einer solchen Handlungsdarstellung. Auch wenn Aristoteles kaum so weit gegangen sein dürfte, wie es Rainer Warning mit Berufung auf ihn tut, der eine einheitliche komische Handlung für ganz unmöglich erklärt, an die Stelle des *Mythos*, der *sýstasis tōn pragmátōn* (Handlungskomposition) trete die bloße Reihung und Wiederholung von Episoden (Warning 1996, S. 910), so kann doch kein Zweifel sein, dass eine komische Handlung und überhaupt das Handeln defizienter Charaktere nach Aristoteles ein weniger einheitliches, widersprüchlicheres, weniger zusammenstimmendes Handeln (und Reden) ist.

An wirklich verbrecherische Personen denkt Aristoteles aber nicht, wenn er das Prädikat *phaúlos*, (vernachlässigt, verkommen) vergibt. Denn der Verbrecher ist bei ihm (wie in Platons berühmter Schilderung des melancholischen und manischen Tyrannen, *Staat* VIII und IX) ein Mensch, der überhaupt keine festen Grundhaltungen ausgebildet hat, sondern sich beliebig Augenblicksgelüsten oder -abneigungen hingibt, weil ihm nicht nur in Einzelfällen, sondern grundsätzlich der Unterschied von gut und schlecht gleichgültig ist. Dieses allgemeine Unwissen ist Grund seiner Verdorbenheit (*Nikomachische Ethik* III,2, 1110b28–30; s. Schmitt 2003a, S. 514–519). Aus der Darstellung des Tuns und Lassens solcher Nicht-Charaktere kann nach Aristotelischen Begriffen niemals Literatur werden, jedenfalls so lange nicht, als es nicht irgendeinen Charakterkern in einem solchen Menschen gibt, von dem her er etwas Beachtenswertes und Brauchbares will, d. h. mehr ist als ein Bündel immer wieder anderer Manien. Es würde sich durchaus lohnen, von dieser Perspektive her der Frage nachzugehen, warum denn niemand eine Tragödie oder einen Roman von Qualität über sentimentale Tyrannen wie etwa Stalin oder Hitler verfasst hat. Im Unterschied dazu ist das Handeln der *phaúloi* lediglich brüchig und inkonsistent, verzerrt, immer aber noch von, wenn auch nicht durchgehaltenen, guten Grundtendenzen geprägt.

Der Logik folgend unterscheidet Aristoteles neben diesen beiden Grundformen möglicher literarischer Handlungsdarstellung auch noch eine Mischform aus beiden, diejenige Form, die auf die Menschen im allgemeinen, auf den Durchschnitt zutrifft. Auch dabei ist natürlich nicht gemeint, dass sich diese Darstellungsform einfach daraus ergebe, dass man die wirklichen Menschen nachahmt, darstellt, wie man sie in ihrem Tun und Treiben beobachten kann. Kunst ist für Aristoteles niemals ein bloßer ‚Spiegel der Gewohnheiten' (*speculum consuetudinis*), kein bloßes ‚Bild der wahren Verhältnisse' (*imago veritatis*), keine einfache ‚Wiedergabe des Lebens' (*imitatio vitae*), wie dies Cicero in einer in der Renaissance vielfach aufgegriffenen Formulie-

rung sagt (*Über den Staat* IV, 11). Auch hier verlangt der Aristotelische Nachahmungsbegriff keine bloße Wiedergabe, sondern ein Begreifen des Faktischen. So wie man bei vollendeten Charakteren begreifen muss, wie diese Vollendung wirklich möglich, d. h. aus den Bildungskräften des Charakters ableitbar ist, so müssen auch die Mischformen aus ihren Ursachen erklärt bzw. so dargestellt sein, dass man aus den Äußerungen auf die Charakterhaltungen zurückschließen kann. Dieser dritten ‚Nachahmungs'-Möglichkeit widmet Aristoteles kein eigenes Interesse. In der Tat kann die Eigenart dieser Mischform nur von der Nähe, die sie zu einem der Extreme einnimmt, bestimmt werden, d. h., sie wird eher satirisch-komisch oder episch-tragisch sein. Man sollte aber vielleicht darauf hinweisen, dass Aristoteles bei dieser dritten ‚realistischen' Nachahmungsform nicht auf Euripides verweist, sondern auf einen uns leider unbekannten, von ihm aber wenig geschätzten Kleophon. Da ihm Euripides sogar als der ‚tragischste' unter den ihm bekannten Dichtern gilt (Kap. 13, 1453a28f.), kann es kaum sein, dass Aristoteles das heute verbreitete Urteil geteilt hat, bei Euripides komme der Durchschnittsbürger auf die Bühne.

Von den drei Grundformen möglicher ‚*Nachahmung*', (1) dass man ‚Maß nimmt' an dem Handeln von vollendeten, (2) von defizienten, (3) von gemischten Charakteren, betont Aristoteles noch, dass sie nicht literaturspezifisch sind (1448a9f.). Diese Gattungsunterschiede gebe es z. B. auch beim Tanz (vom Tanz hatte er ja im 1. Kapitel gesagt, dass auch er Charakter, Gefühle und Handlung darstellen könne, 1447a27f.) oder in der Musik, etwa beim Flöten- und Harfenspiel. Die Musik ist für Aristoteles, der damit einer alten pythagoreischen, von Damon bis Platon reichenden Tradition folgt, sogar die unmittelbarste Weise, *éthos* und *páthos*, Charakterhaltungen und Gefühle, auszudrücken (s. Kap. 6 und *Politik* VIII, s. u. zu Kap. 13, S. 502ff.). Es gebe diese Gattungsunterschiede aber auch dort, wo als Medien Sprache und Vers ohne Musik gebraucht würden.

In Verbindung mit diesen literaturspezifischen Medien ergibt sich aber auch ein Gattungsunterschied innerhalb der Literatur selbst. Aristoteles verweist zunächst auf den Unterschied zwischen epischen und parodistisch-satirischen Darstellungen, dann auf den gleichen Unterschied in bestimmten lyrischen Dichtungsformen (Dithyramben, Nomen), schließlich auf das Verhältnis von Tragödie und Komödie, in denen dieser Unterschied für ihn am substantiellsten ausgeprägt ist. Über die Vertreter dieser verschiedenen Richtungen, die Aristoteles nennt (Kleophon, Hegemon, Nikochares, Timotheos, Philoxenos), wissen wir wenig, und das, was wir wissen, ist nicht aussagekräftig (brauchbare Hinweise auf die genannten Autoren, ihre Werke und den Stand der Forschung gibt Else 1958, S. 83–89).

Wichtig ist aber, dass man den moralischen Aspekt – moralisch im aristotelischen Sinn – bei diesen Differenzierungen nicht unbeachtet lässt. Die beste

Entfaltung der einem Menschen möglichen Aktivitäten verschafft ihm die höchstmögliche Lust, hat also für ihn höchsten Wert und bildet seine *areté*, seine Bestheit oder Tugend. Entsprechendes gilt für die defizienten Entfaltungsformen. Tugend ist das, was (sc. in einer humanen Gesellschaft) Lob, Schlechtigkeit dagegen, was Kritik oder Tadel mit sich bringt. Unter diesem Gesichtspunkt kann man die Grundunterscheidung, die die arabischen *Poetik*-Kommentare und mit ihnen die übrigen mittelalterlichen Poetik-Theorien machen, die Unterscheidung von *laudatio* und *vituperatio*, von lobend-rühmenden und kritisierend-tadelnden Dichtungsformen durchaus als aristotelisch bezeichnen. (S. jetzt auch Serra 2002. Abzulehnen ist von Aristoteles her aber die umgekehrte Vorstellung, was mit Lob oder Tadel besetzt sei, das sei Tugend. Die Tugend muss das Maß sein, an dem Lob und Tadel sich orientieren.)

Literatur zu Kapitel 2:

Zum Handlungsbegriff: Belfiore 1983/84; Cessi 1987; Halliwell 1986; Kannicht 1976; Kosman 1992; Nussbaum 1992.

Zur Differenzierung der Gattungen: Genette 1977, 1979; Lanza 1983; Rösler 1983; Schwinge 1981, 1990.

Zu Dichtung und Moral (insbes. zu spoudaíos*)*: Gastaldi 1987; Golden 1965; Held 1984, 1985; Schmitt 1994a; Schütrumpf 1970.

Kapitel 3

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

§ 1 Die drei Modi der *Nachahmung von Handlung* im Medium der Sprache (48a19–25)

Das dritte Kapitel bringt zu den beiden besprochenen das dritte Unterscheidungskriterium dazu, das Aristoteles aus der analytischen Beschreibung des Vorgangs des Nachahmens gewonnen hatte.

Kapitel 1: Jede Nachahmung geschieht in einem Medium. Da eine Nachahmung nicht identisch ist mit dem Gegenstand, den sie nachahmt, braucht sie ein vom Gegenstand verschiedenes Medium, in dem sie etwas, das diesem Gegenstand gleicht, herzustellen versuchen kann. Dieses Medium wird daher das entstehende Neue mit charakterisieren, es bildet ein konstitutives Element, das zu einer Nachahmung als Nachahmung gehört.

Kapitel 2: Ihre wesentliche Bestimmung erhält eine Nachahmung von dem Gegenstand, den sie in einem bestimmten Medium nachzubilden versucht, an dem sie bei der Herstellung eines ‚Gleichen in einem Verschiedenen' Maß nimmt.

Kapitel 3: Bei dieser Herstellung von etwas, das dem Gegenstand selbst gleicht, in einem bestimmten Medium muss man in bestimmter Weise vorgehen. Das ‚Wie' des Prozesses der Nachahmung bildet also das dritte notwendige Moment, das eine Nachahmung überhaupt erst zu einer Nachahmung macht.

Der Aufgabenstellung einer *Poetik* entsprechend, beschränkt sich Aristoteles auf das ‚Wie' der Nachahmung in dem für die Literatur spezifischen Medium der (ungebundenen oder gebundenen) Sprache. Wie schon Platon (*Staat* 393–394) unterscheidet Aristoteles drei Grundmodi: Man kann literarische Gegenstände, d.h. das Handeln von Menschen, im Medium der Sprache nachahmen, entweder (1) indem man über es spricht und es beschreibt oder (2) indem man es von den Handelnden selbst (als Sprachhandlung) ausführen lässt. Wenn es diese beiden Möglichkeiten gibt, gibt es auch die Möglichkeit, sie zu mischen, und so entsteht (3) der dritte, der ‚gemischte' Modus. Diesen dritten Modus, in dem man verfahren kann, um menschliches Handeln im Medium der Sprache schöpferisch nachzubilden, benutzt nach Aristoteles in vorbildlicher Weise Homer; die meisten narrativ verfahrenden Dichter erzählen nach Aristoteles zu auktorial (s. Kap. 24, S. 690 und S. 694ff.). Diese von Platon und Aristoteles getroffene Unterscheidung unter den Darstellungsmodi war in der Antike und im Mittelalter kanonisch (z.B. findet man sie in dem vielgelesenen Lehrbuch des lateinischen Grammatikers Diomedes aus dem 4. Jahrhundert nach Christus; s. Koster, *Scholia in Aristophanem* IIA, XXIV, S. 117ff.).

§ 2 Aus den Kombinationsmöglichkeiten der Medien, Gegenstände und Modi der *Nachahmung* ergeben sich die verschiedenen Arten der Dichtung (48a25–28)

Allein durch die Verwendung eines bestimmten Mediums entsteht, wie Aristoteles im 1. Kapitel gezeigt hat, noch keine Verschiedenheit der Dichtungsarten (etwa wenn man den Unterschied von Epos und Elegie damit erklären wollte, dass man Epen in Hexametern, Elegien in Distichen verfasst), es entsteht so nicht einmal der Unterschied von Prosa und Poesie. Aber auch die Nachahmung unterschiedlicher Gegenstände reicht noch nicht zur spezifischen Bestimmung einer Art von Literatur hin, sonst müssten das Homerische Epos und die Sophokleische Tragödie zur selben Art von Literatur gehören, denn sie haben beide das Handeln gut gebildeter Charaktere zum

Gegenstand. Diese Gemeinsamkeit reicht zwar hin, dass Epos und Tragödie beide zur Gattung der *laudatio* und nicht zur satirisch-kritischen *vituperatio* gehören. Aber erst aus der Verbindung von Medium, Gegenstand und Modus ergibt sich eine zureichende Bestimmung einer bestimmten Art von Literatur: Das Epos stellt im Medium hexametrisch geformter Sprache und in teils narrativer, teils dramatischer Form das Handeln gut gebildeter Charaktere dar, die Tragödie tut dies im Medium jambischer Sprech- und lyrischer Singverse und in einer rein dramatischen Darstellungsform. Die Komödie hat Medium und Darstellungsform mit der Tragödie gemeinsam, unterscheidet sich aber durch den Gegenstand, sie bildet daher eine Unterart der Gattung *vituperatio*, usw.

§ 3 Historische Anmerkung zur ‚Erfindung' von Tragödie und Komödie (48a28–b3)

Bei dem Hinweis darauf, dass die Tragödie und Komödie *Mimesis* in direkter Form sind, da sie nicht von einem Handeln berichten, sondern dieses selbst auf der Bühne ausführen, benutzt Aristoteles das Wort *dran* (‚ausführen', ‚ausüben', die dazugehörige Substantivform ist *dráma*) und knüpft daran eine historische Anmerkung über den Streit der Dorier (Bewohner der Peloponnes mit Kolonien in Sizilien) mit den Athenern über die erste *Erfindung* (*heúresis*) der Komödie. Es geht in diesem Streit um eine Frage, die in der antiken Literaturgeschichte für jede Literaturform erörtert wurde (Wer war der *prṓtos heuretḗs*, der *erste Erfinder*?) und der man großes Gewicht beimaß. Da der Begriff *dráma* für Tragödie und Komödie von manchen auf diese direkte Darstellungsform zurückgeführt werde und da die Dorier den Ausdruck *dran* (Verbform zu *dráma*) für ‚handeln, ausführen' benutzten, während die Athener denselben Sachverhalt mit *práttein* (Verbform zu *práxis*) bezeichneten, glaubten die Dorier ein etymologisches Indiz dafür zu haben, dass Tragödie und Komödie ihren Ursprung auf der Peloponnes gehabt haben. Für die Tragödie sind es, wie Aristoteles sagt, einige Städte auf der Peloponnes, die diesen Anspruch erheben. In der Tat haben wir Nachrichten, die diese These beglaubigen.

Die zwei Städte, von denen wir etwas über einen solchen Anspruch wissen, sind Korinth und Sikyon. In Korinth soll, wie Herodot (I, 23f.) berichtet, ein Arion unter dem Tyrannen Periander (625–585) Dithyramben gedichtet, mit Titeln versehen und einstudiert haben. Die *Suda*, ein byzantinisches Lexikon aus dem 10. Jahrhundert, ergänzt (s. unter ‚Arion'), Arion sei der Erfinder der ‚tragischen Weise' (*tragikós trópos*) gewesen. Auch Solon soll ihm diesen Rang zuerkannt haben (so eine Notiz eines Johannes Diakonos, s. Koster, *Scholia in Aristophanem* IIA, XIXa, S. 76; s. dazu Rabe 1908, S. 150). Herodot nennt Arion den besten Sänger seiner Zeit und erzählt

von ihm die wunderbare Geschichte, er sei von geldgierigen Seeleuten ins Meer geworfen, aber von einem Delphin gerettet und zur Peloponnes zurückgebracht worden. In Sikyon soll es ein gewisser Epigenes gewesen sein, der im Auftrag des Tyrannen Kleisthenes *tragische Chöre* geschrieben und diese Chöre im Rahmen des Dionysoskults aufgeführt hat (Herodot V,67) (weiteres s. Kap. 4, S. 273f. und S. 294ff.).

Für die Komödie erheben den Anspruch, *erste Erfinder* zu sein sowohl das dorische Megara (es liegt auf der Landverbindung zwischen Attika und der Peloponnes) als auch das sizilianische Megara (es liegt ca. 20 km nordwestlich von Syrakus), in Griechenland mit Hinweis auf demokratische, und d. h. in Griechenland vor allem: der Redefreiheit (*parrhēsía*) Raum gebende Verhältnisse (um die Wende des 7. Jh.), in Sizilien mit Hinweis auf den berühmten Komödiendichter Epicharm.

Epicharm gilt als eine Gründerfigur der sizilischen Komödie. Er soll unter Gelon (485–78) und Hieron (478–67) in Syrakus tätig gewesen sein. Seine *akmḗ* (Lebens-/Schaffenshöhepunkt) wird auf die 73. Olympiade (488–85) gesetzt. Es gibt noch eine Anspielung auf Aischylos bei ihm (nicht vor 470). Er hat, wie Aristoteles ihm bestätigt (Kap. 5, 1449b5–7), als einer der ersten durchkomponierte komische Handlungen entworfen. Der Umfang dieser Handlungen muss allerdings noch begrenzt gewesen sein. In einer von Apollodor von Athen gemachten Ausgabe waren in 10 Rollen ca. 40 Stücke enthalten. Das ergibt im Durchschnitt pro Stück 400 Verse. Erhaltene Fragmente und Titel legen nahe, dass es ihm eher um die Schilderung komischer Charaktertypen (der Parasit, Athlet, der unbeholfene Landjunker usw.) oder komischer Situationen (‚Rüpelkomödie‘) als um die Darstellung individuellen Handelns ging. Viele seiner Stücke waren offenbar Mythenparodien, es gibt auch Parodien auf Rhetoren und Philosophen (zur Beurteilung der Komödien Epicharms s. jetzt Zimmermann 1998, S. 189–191). Aristoteles setzt ihn zeitlich vor zwei uns sonst unbekannte Dichter Chionides und Magnes, von denen wir aber aus dem Lexikon *Suda* und aus Inschriften wissen, dass sie 487/86 bzw. 473/72 Komödien aufgeführt haben. Da Epicharm sehr alt geworden sein soll (über 90 Jahre), kann der Prioritätsanspruch der sizilischen Megarer dennoch berechtigt sein. Epicharm war älter und kann daher schon viele Jahre vor 487/86 erste Komödien aufgeführt haben (Else 1957, S. 114–123) hält die Gleichzeitigkeit der drei Komödiendichter für erwiesen und athetiert deshalb 1448a31–35). Epicharm galt auch als Schüler des Pythagoras, so wurden ihm auch naturphilosophische, ethische und medizinische Werke zugeschrieben. Ein sizilischer Historiker des 4. Jh. (Jacoby, *FGrHist*, Teil III B, Nr. 560, Frgm. 6) behauptete, Platon habe große Teile seiner Lehre von Epicharm übernommen, es gibt auch einige (gefälschte?) Fragmente, die dies belegen sollen (s. Austin, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, S. 52–83).

Auch für die Priorität in der Erfindung der Komödie führen die Dorer etymologische Spekulationen an. Sie wollen den Namen ‚Komödie‘ aus ihrer Bezeichnung für Dorf, ‚*kṓmē*‘, ableiten und nicht von *kōmázein*, das ‚einen ausgelassenen Umzug veranstalten‘ bedeutet. Richtig dürfte aber die letztere Ableitung sein. Auch die neuere Forschung führt die Benennung der Komö-

die bevorzugt auf *kṓmoi*, d. h. auf Umzüge von Gruppen oder Chören zurück. Solche Umzüge sind auf Vasen seit dem 7. Jahrhundert belegt, auch als Phallosprozessionen (s. Zimmermann 1998, S. 45–66).

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Die drei Modi der *Nachahmung von Handlung* im Medium der Sprache (48a19–25)

Das richtige Verständnis des auch in der Formulierung nicht ganz einfachen Satzes (48a20–24), in dem Aristoteles die Modi der Nachahmung darstellt, wird z. T. durch ein zu enges Festhalten am Buchstaben, z. T. durch eine Überfrachtung des Sinns mit Vorerwartungen aus modernen Gattungsdiskussionen verstellt.

Zunächst muss geklärt sein, dass der griechische Text nicht verdächtigt werden muss.

Von dem Verbum *éstin* = ‚es ist möglich', ‚man kann' (1448a21) hängt ein Infinitiv ab, zu dem (1) ein prädikatives Partizip tritt und (2) ein Subjekt: *„Es ist möglich, dass man – im selben dasselbe – nachahmt* (1) *als ein Berichtender – entweder, indem man sich in anderes verwandelt, oder als man selbst ohne Verwandlung – oder dass* (2) *die Nachahmenden alle ⟨Charaktere⟩ als handelnde und agierende dartstellen.*" Die von Kassel gesetzte und von vielen übernommene Crux bei *toús mimouménous* (‚die Nachahmenden', 1448a23f.) erweist sich als unnötig, wenn man die Subjekte, die in unterschiedlicher Weise *„im selben dasselbe nachahmen können"*, richtig identifiziert: (1) jemand (ergänze *tiná*) als ein Berichtender, (2) die nachahmenden Dichter. Aristoteles gebraucht dabei – wie so oft – ein und denselben Begriff in unterschiedlichem Sinn, ohne dass der mitdenkende – und vor allem der an Platon geschulte – Leser irregeleitet würde. Platon hatte zwischen *dihḗgēsis* (Erzählung) und *mímēsis* unterschieden und *mímēsis* in einem engen Sinn nur für die dramatische Darstellung gebraucht (*Staat* III, 392cff.). Diesem engen Sprachgebrauch folgt Aristoteles 1448a23f. ‚*Die Nachahmenden*' sind hier die, die nicht berichten, sondern ihre Charaktere als selbst agierende auftreten lassen. In Kapitel 24 erläutert er die Gründe, warum diese dramatische *Mimesis Mimesis* im besseren Sinn ist. Wenn er am Beginn des Satzes sagt *„es ist möglich, dass ... nachahmen ..."* hat ‚nachahmen' natürlich den weiteren Sinn, den auch Platon kennt: ‚Herstellen eines Gleichen in einem anderen' (s. dazu Kap. 24, S. 690 und S. 694ff.).

Aristoteles schlägt eine Zweiteilung vor in eine narrative und eine dramatische Nachahmungsweise und unterscheidet bei der narrativen Nachahmung noch einmal, ob die Form des Berichts konsequent durchgehalten oder durch eine dramatische Darstellung unterbrochen wird. ‚Dramatisch' meint hier: dass eine Person ihr eigenes Handeln selbst ausführt. Deshalb beschreibt Aristoteles das dramatische Element innerhalb des Narrativen als ‚berichtend, indem man ein anderer wird' (wörtlich: ‚etwas anderes wird' = man verwandelt sich). Aus dieser (auch) von Platon übernommenen Formulierung muss man keine extremen Schlüsse ziehen, etwa dass Aristoteles übersehen habe, dass es bei Homer nicht nur dramatische, sondern auch rein narrative Partien gibt. Die Formulierung, dass Homer beim Berichten sich in anderes verwandle, verweist wahrscheinlich einfach auf den markanten Unterschied der Homerischen Darstellungsweise zur auktorialen Erzählhaltung der meisten anderen Aristoteles bekannten Epiker (s. S. 690); man kann der Formulierung auch den Sinn geben, dass es in den Homerischen Dichtungen einen Wechsel von der Berichtsform zur Wiedergabe der Sprachhandlungen der verschiedenen Personen selbst gebe. Gemeint ist in beiden Fällen dasselbe.

Wichtig ist (hier schon) zu beachten, dass die dramatische Nachahmungsweise, d. h. *Mimesis* im engen Sinn, die Möglichkeit eines Perspektivenwechsels innerhalb der narrativen Nachahmung einschließt. Wenn Odysseus, Phoinix und Aias im neunten Buch der *Ilias* Achill umzustimmen versuchen, sind ihre Argumente nicht einfach die Argumente des Erzählers Homer, sondern zeugen von ihrer ganz persönlichen Sicht auf die Situation. Aus dieser möglichen Perspektivität der dramatischen Narration muss man allerdings nicht den Schluss ziehen, dort, wo ein Erzähler als Erzähler berichte, sei in der griechischen Literatur immer die Stimme des Dichters selbst zu hören (so jetzt wieder Halliwell 1987, S. 77). Die Aristotelische Unterscheidung verlangt lediglich, dass der Erzähler aus der Perspektive des Erzählenden berichtet. Das kann der Dichter selbst sein, es kann aber z. B. auch ein Ich-Erzähler sein, den der Dichter aus dessen Perspektive berichten lässt (wie Odysseus, der den Phäaken von seinen Abenteuern erzählt, s. *Odyssee*, Buch IX–XII). Die Vorstellung, dass der Erzähler einer Geschichte auch ein fiktiver Erzähler sein kann, ist schon der *Odyssee* geläufig, die spätere griechisch-römische Literatur spielt reichlich mit dieser Möglichkeit (s. Radke 2007).

Auf die Überforderung des Sinns der Unterscheidung der Nachahmungsmodi durch Aristoteles geht die Befürchtung zurück, Aristoteles reduziere die poetischen Gattungen rigoros auf die Gattungen Epos und Drama und sei so z. B. nicht einmal in der Lage, ein Phänomen wie den Botenbericht in der Tragödie in sein Schema zu integrieren (auch Halliwell 1987, S. 77). Natürlich gibt es auch narrative Elemente im Drama, und zwar keineswegs nur

im Botenbericht. Auch Personen erzählen ihre Geschichte, etwa Ödipus seiner Frau Jokaste (Sophokles, *König Ödipus*, V. 771-823), auch viele Prologe des Euripides z. B. sind narrativ. Dass Aristoteles das nicht bekannt war, ist wohl nicht anzunehmen. Dennoch ist es begründet, wenn er nicht auch für die ‚direkte *Mimesis*' einen gemischten Modus ausweist. Wenn ein Bote im Drama spricht, spricht er im Zug seiner Handlungsfunktion als Bote. Ödipus' Bericht über seine Vorgeschichte ist direkter Teil seiner Offenbarungshandlung vor Jokaste und dem Chor. Und wenn etwa Aphrodite im Prolog zum Euripideischen *Hippolytos* Vorgeschichte und Ausgang der folgenden Tragödie erzählt, so ist diese ‚Erzählung' Teil ihres Mithandelns am folgenden Geschehen selbst (und ist auch ganz aus der Perspektive und dem Interesse dieses Mithandelns gesprochen) und nicht der Bericht über ein Handeln, wie ihn ein wirklicher oder fiktiver Autor gibt. Die Formen des Berichts im Drama sind selbst Teil der dramatischen Handlung, kein Bericht von dieser Handlung.

Der Versuch, die Unterscheidung der drei Nachahmungsmodi irgendwie auf die drei Gattungen Epos, Lyrik und Drama zu beziehen, hat schon im 19. Jahrhundert zu vielen Diskussionen geführt (z. B. bei Susemihl, Eucken, Vahlen, Düntzer, Zeller, Teichmüller, um nur einige der Teilnehmer an dieser Diskussion zu nennen) und dazu, bei Aristoteles Diskrepanzen und einen undifferenzierten Formalismus festzustellen. Die neuere Forschung denkt ähnlich. Else z. B. lehnt zwar die einfache Gleichsetzung der drei Modi mit den drei (modernen) Gattungen ab (wie es z. B. de Montmollin 1951, S. 30, annimmt), misst aber Aristoteles gleichwohl daran, ob seine Differenzierung in der Lage ist, die modernen Unterscheidungen zureichend zu begründen (Else 1957, S. 90ff.). Das Ergebnis ist entsprechend ungünstig für Aristoteles. Es erscheint als abstrakt und willkürlich, verglichen mit der reich gegliederten „*Realität der griechischen Literatur*" (ebd., S. 100).

Diese Kritik erwartet zuviel (und zuwenig) von dem dritten nach Aristoteles für eine Nachahmung nötigen Element. Wenn Aristoteles sagt, der dritte Unterschied betreffe die Art, wie man die verschiedenen Gegenstände (im Medium der Sprache) nachahme (1448a19f.), dann liegt für einen heutigen Leser nahe, an die Form der Darstellung zu denken, also etwa, ob die Sprache hoch oder niedrig, emotional oder sachlich, bilderreich und anschaulich oder nüchtern und distanziert ist usw. Diese Unterschiede ergeben sich für Aristoteles aber aus dem gewählten ‚Gegenstand', d. h. aus der Art von Charakter, über den ein Dichter spricht oder den er sprechen lässt. Allein diese letztere Differenz, ob ein Dichter über eine Handlung spricht oder ob er die Handelnden selbst sprechen lässt, diskutiert aber Aristoteles in diesem Kapitel.

Er rekurriert damit letztlich auf den Zeichen- oder Symbolcharakter der Sprache überhaupt (s. u. zu Kap. 20, S. 609ff.). Sprache ist für ihn (*Über den*

Satz I, 1) immer *sýmbolon* eines Gedachten. Diese grundsätzliche Differenz zwischen gemeinter Sache und Zeichen kann man auch bei der Art, wie man die Sprache bei der Darstellung von etwas Konkretem benutzt, geltend machen. Man kann so verfahren, dass deutlich ist, dass man mit der Sprache nur auf etwas Konkretes verweist, oder so, dass das Konkrete, wovon die Sprache Ausdruck ist, als in ihr selbst präsent erscheint. Diese unterschiedlichen Möglichkeiten sind gewiss nicht so komplex, dass man die ganze Vielfalt literarischer Formen aus ihnen erklären könnte. Das sollen sie nach Aristoteles ja auch gar nicht. Sie sind aber nicht willkürlich oder unbedeutend. Es ist etwas anderes und hat eine andere Wirkung, ob man z. B. von einer Verletzung oder einem Mord berichtet oder ob man derartiges direkt in konkreter Ausführung darstellt. Denn im zweiten Fall ist man unmittelbarer Augenzeuge des Vorgangs. Der Vorstellung sind dadurch alle konkreten Details des Vorgangs sinnlich präsent, sie ist nicht nur mehr oder weniger konkret auf ihn verwiesen. Dadurch wird auch die Gefühlswirkung bei dieser direkten Form der Darstellung erheblich intensiver oder jedenfalls heftiger sein (Aristoteles diskutiert diesen Unterschied auch bei dem Versuch, eine Rangfolge zwischen Epos und Tragödie zu bestimmen, im letzten Kapitel; s. Kap. 26, S. 724f.).

Es wäre allerdings ein modernes Missverständnis zu meinen, diese Intensivierung beruhe einfach auf der direkten sinnlichen Präsenz von etwas bei einer ‚dramatischen' Darstellung. Auch eine sinnlich ‚konkrete' Darstellung kann abstrakt unbestimmt sein – genauso wie auch die sinnliche Anschauung von ihr. Das ist besonders bei exzessiven Darstellungen der Fall, z. B., wenn man jemanden extrem laut schreien, wild toben oder auch jammern und wehklagen lässt. Die Undifferenziertheit des Gefühlsausdrucks erzeugt dann trotz seiner Heftigkeit oder gerade ihretwegen Langeweile, weil alles gleich eintönig erscheint.

Der Unterschied, den Aristoteles im Auge hat, kommt nicht daher, dass die direkte, dramatische Darstellung sinnlich konkret, die berichtende Darstellung dagegen eher allgemein, distanziert ist, und, wie viele dies dem ‚Olympier' Homer zuschreiben, von oben oder außen auf das Geschehen blickt. Dass diese Differenz zur Frage, wie man Charaktere darstellt, gehört (und nicht zur Frage, wie man die Sprache bei einer ‚Nachahmung' gebrauchen kann), kann man sich verdeutlichen, wenn man z. B. an die unterschiedliche Weise denkt, wie Euripides und Seneca den Zorn (etwa Medeas) darstellen. Euripides lässt seine Medea auf der Bühne die Gründe aussprechen, die Jasons Untreue in ihrem ganzen Gewicht zeigen: Sie hat für ihn alles aufgegeben, hat ihm in allen schweren Situationen bedingungslos beigestanden, ist nun in der Fremde ganz ihm ausgeliefert usw. Seneca dagegen beschreibt die zornige Medea, wie sie tobt, auf Rache sinnt usw.

Bei Euripides wird man damit in das Durchdenken des ungeheuren Unrechts, das Medea widerfahren ist, selbst mit hineingezogen und empört sich auf diese Weise mit ihr, während man bei der Beschreibung der Ungeheuerlichkeiten, in der sich der Zorn von Senecas Medea äußert, selbst wenn dieser Zorn als viel fataler dargestellt wird als bei Euripides, weniger selbst beteiligt ist, weil ohne die konkrete Darstellung der Gründe, die diese Ungeheuerlichkeiten rechtfertigen, die Vorstellung von Medeas Zorn ohne bestimmten Inhalt ist (s. Schmitt 1994b; dazu ausführlicher Kap. 6, 13 und 24).

Die besondere Wirkung des ,*Vor-Augen-Stellens*' kommt, wie Aristoteles in der *Rhetorik* sagt (III, 11, 1411b22ff.), zustande, wenn man die *enérgeia*, den Akt, von etwas aufzeigt. Was eine Schere ist, hat man dann am besten vor Augen, wenn man sieht, wie sie schneidet. So hat man den Zorn von jemandem vor Augen, wenn man sieht, wie er das ihm widerfahrene Unrecht durchdenkt und sich gegen es wehrt. Der Unterschied, auf den es bei diesen verschiedenen Arten des ,Vor-Augen-Stellens' ankommt, kann allein durch den Modus der Darstellung nicht erzielt werden. Die sinnlichere Präsenz des Dargestellten bei einer dramatischen *Mimesis* kann, wenn die Darstellung selbst auf die *enérgeia* eines bestimmten Charakters konzentriert ist, den Charakter besonders deutlich zum Vorschein bringen, sie kann aber auch, wenn sie sich einfach auf die Wiedergabe des sinnlich vorliegenden Ganzen beschränkt, die Individualität eines Charakters mehr verwischen und mit allem Möglichen ,anreichern', als sie zu zeigen.

In der konkreteren Bestimmtheit und damit auch in der (im Sinn der Aristotelischen Auffassung) konkreteren Gefühlswirkung der direkten *Mimesis* gegenüber der indirekten *Mimesis* liegt ihr Vorzug, aber auch ihre Problematik. Denn sie wird, darauf legt Platon den Akzent, bei der Darstellung schlechter, z. B. manisch konfuser Charaktere den Rezipienten stärker beeinflussen als die indirekte Schilderung seines Verhaltens. Deshalb möchte Platon für die Erziehung der Besten im Staat (der ,Wächter') nur die *Mimesis* guter Charaktere zulassen. Mit dieser Reserve stimmt auch Aristoteles grundsätzlich überein. Denn er verteidigt nicht etwa, wie von vielen behauptet wird, pauschal den Wert der direkten *Mimesis* gegenüber Platon, sondern fordert als ,erste und wichtigste' Grundbedingung einer literarischen Charakterdarstellung, dass die Charaktere gut sein sollen (Kap. 15, S. 528). Von der direkt mimetischen Darstellung solcher Charaktere, d. h. dann, wenn sie in ihrem spezifischen Akt gezeigt werden, sagt er aber, sie mache das Dichterische an einer dichterischen Darstellung aus (Kap. 24, S. 690).

Zu § 2: Aus den Kombinationsmöglichkeiten der Medien, Gegenstände und Modi der *Nachahmung* ergeben sich die verschiedenen Arten der Dichtung (48a25–28)

Die drei für eine Nachahmung konstitutiven Bedingungen: die Medien, die Gegenstände und der Modus der Nachahmung, gehören, wie Aristoteles schon im ersten Kapitel klar sagt, zu jeder Nachahmung. Sie machen das aus, was überhaupt eine Nachahmung als Nachahmung ist. Es handelt sich bei diesen drei Bedingungen also nicht um drei mehr oder weniger voneinander unabhängige Klassifikationsmöglichkeiten von Kunst und Literatur – etwa in dem Sinn, dass Aristoteles im ersten Kapitel anhand der Medien eine Art System der Künste entwerfen, im zweiten die literarischen Gattungen der Tragödie und der Komödie anhand ihrer Gegenstände, im dritten Epos und Tragödie anhand der Darstellungsform voneinander unterscheiden wollte. Im Unterschied zu dieser häufig vorgeschlagenen Interpretation, die zu einer Vielzahl von kritischen Einwänden gegen Aristoteles geführt hat – gegen die Unvollständigkeit seiner Systematik, gegen seine moralisierende oder formalistische Differenzierung der literarischen Gattungen, gegen die Beschränkung auf Epos und Drama usw. –, ergibt sich die von Aristoteles angestrebte Antwort auf die Frage, welche Arten von Dichtung es gibt (Kap. 1, 1447a8f.), nur aus der Beachtung aller Nachahmungskomponenten: ‚In welchem Medium wird welcher Gegenstand auf welche Weise nachgeahmt?'

Dichtung überhaupt ist dann die Nachahmung von Handlung im Medium gebundener oder ungebundener, musikalisch gestalteter oder nicht gestalteter Sprache, in narrativer, dramatischer oder gemischter Form. Die Unterschiede kommen (1) aus der unterschiedlichen Nutzung der literaturspezifischen Medien Sprache, Rhythmus, Musik (Ton, Klang, Melodie), (2) der Unterschiedlichkeit der zum Gegenstand genommenen Handlungsarten und (3) der Verschiedenheit des Vorgehens, wie ein Abbild einer Handlung durch Sprache hergestellt wird.

Da Aristoteles im dritten Kapitel das ‚Wie' der Nachahmung darstellt, schien es vielen naheliegend, hier eine Abgrenzung der Dichtungsgattungen nach ihrer Form intendiert zu sehen. Dadurch erst entsteht der Eindruck, als ob Aristoteles nur eine epische und eine dramatische Dichtungsform begrifflich unterschieden und für diese Unterscheidung zudem nur ein rein formalistisches Kriterium benutzt habe.

Dass die Zielsetzung des Aristoteles von dieser Vorerwartung nicht getroffen wird, kann ein Blick auf Platon zeigen, dessen Analyse im *Staat* Aristoteles in diesem Kapitel aufgreift. Platon rechnet nämlich zum (streng) narrativen Modus nicht bevorzugt das Epos, sondern gerade die Dichtungsart, die im 5./4. Jahrhundert die Lyrik geradezu verkörperte, den Dithyrambos

(394c1–5). Allein dies lehrt schon, dass die platonisch-aristotelische Differenzierung der Nachahmungsmodi nichts mit unserer Unterscheidung der drei Literaturgattungen zu tun hat. Der narrative Modus ist eine mögliche Darstellungsweise sowohl im Epos wie in der Lyrik, in gewissem Sinn sogar im Drama. Bei der Behandlung dessen, was nach Aristoteles das Formgebende der Dichtung im eigentlichen Sinn ist (Kap. 7–9), wird auch deutlich werden, weshalb Aristoteles seine theoretische Analyse vor allem auf Epos und Drama stützt. Dichtung ist in seinem Sinn Nachahmung von Handlung. Diejenigen Dichtungsarten, die Handlung am vollständigsten und in der am meisten explizierten Weise nachahmen, enthalten in sich so auch die Bedingungen für abgekürzte oder ausschnittartige Handlungsdarstellungen, wie sie für viele kleinere Dichtungsformen charakteristisch sind. Viele dieser kleineren Dichtungsformen, z. B. die Homerischen Hymnen, sind nicht Lyrik im modernen Sinn. Der Aspekt, der ausmacht, dass etwas als lyrisch im Sinn einer Innerlichkeit reflektierenden und durch einen subjektiven Formungsanspruch geprägten Dichtung ist, wird von Aristoteles in der *Poetik* nicht thematisiert. Aus seinen Analysen, was menschliches Handeln sein und wie es dargestellt sein kann, ergibt sich aber eine Reihe von Verständnismöglichkeiten, die bei der Behandlung des Verhältnisses von Form und Inhalt der Dichtung nach Aristoteles genauer expliziert werden können (s. Kap. 7–9, 23–24).

Literatur zu Kapitel 3:
s. Literatur zu Kap. 2 und Lattmann 2005.

Kapitel 4

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

§ 1 Die Befähigung zum Erkennen durch Nachahmung und die Freude an dieser Erkenntnisform als ‚Ursachen' von Kunst und Literatur (48b4–19)

Nachdem Aristoteles in den ersten drei Kapiteln, ausgehend von einer Analyse der Grundbedingungen jeder Nachahmung (wer nachahmt, ahmt etwas in etwas auf bestimmte Weise nach, s. 1447a16–18), ermittelt hat, welche Medien, Gegenstände und Modi der Nachahmung für eine literarische Nachahmung relevant sind und welche unterschiedlichen Nachahmungsarten sich daraus ergeben, wendet er sich im vierten Kapitel derjenigen Form erken-

nender Aktivität zu, aus der heraus seiner Meinung nach Kunst und Dichtung entstehen. Diese Form ist die Form des Nachahmens. Die außergewöhnliche Befähigtheit des Menschen zu dieser Tätigkeit, die Aristoteles als eine Art von Erkennen auffasst, und die Freude und Lust, die er bei dieser Betätigung empfindet, sind die beiden ‚Ursachen' (*aitíai*), die dazu führen, dass der Mensch als eine seiner besonders menschlichen Tätigkeiten literarische und überhaupt künstlerische Tätigkeiten entwickeln kann. Diese ‚Ursachen' sind, wie Aristoteles sagt, beide in der Natur des Menschen begründet.

Das meint nicht, dass das, was im Menschen ‚Natur' im modernen Sinn des Wortes ist: seine Triebe, Instinkte, seine Gen-Programme u. dgl., in einem gleichsam determinierten Naturvorgang den Menschen zu künstlerischer Betätigung treiben. Unter diesem Aspekt ist Kunst für Aristoteles eher ein kulturelles als ein natürliches Phänomen. Es bedeutet vielmehr (im Sinn der möglichen Auslegung von *phýsis* als *eídos* durch Aristoteles), dass diese besondere Art von Betätigung eine für den Menschen ‚wesentliche' Betätigung ist, durch die er sich von anderen Lebewesen, die mehr Naturzwängen gemäß leben, unterscheidet (s. die Einzelerklärung zu diesem Abschnitt, S. 275ff.). Der Akzent liegt also darauf, dass der Mensch die Fähigkeit hat, bestimmte natürliche Anlagen auszubilden oder nicht auszubilden. Diese Ausbildung ist nicht kausal determiniert, sondern kann von dem, der sich seiner Fähigkeiten, in diesem Fall: seiner besonderen Erkenntnisfähigkeiten, vergewissert und sie entwickelt, vorgenommen werden. Auf diese Weise entsteht etwas, was von Natur allein niemals da wäre, und in diesem Sinn etwas Kulturelles.

Die Form des Erkennens, die Aristoteles in dieser Nachahmungsfähigkeit wirksam sieht, ist für ihn keineswegs primitiv, sondern ist hoher Komplexität und Differenziertheit fähig, auch wenn sie zu den Formen gehört, in denen der Mensch anfänglich Erkenntnis erwirbt – im Sinn des zeitlichen Anfangs bei der Entwicklung seines Menschseins (wie bei den Kindern) oder im Sinn eines Aufstiegs von der Besonderheit des Einzelnen zu philosophisch konkreter Allgemeinheit (s. Kap. 9). Dass diese Form des Erkennens von Lustgefühlen begleitet ist, bezeugt nach Aristoteles die vielen zugängliche Erfahrung, dass das Erkennen, wenn es etwas vollkommen, detailgenau und zutreffend erfasst, sogar dort Freude macht, wo das Erkannte eigentlich gar nicht erfreulich ist. Das Betrachten von Kunst rege zu einer Art Schlussverfahren an, in dem man zu ermitteln suche, was das Dargestellte ist. Diese Befriedigung, die man beim Erkennen erfahre, sei selbst dann noch – wenn auch nur in geringerer und abgeleiteter Form – möglich, wenn man nicht den Gegenstand selbst, sondern nur die Art, wie er mit künstlerischer Fertigkeit, passender Farbgebung usw. dargestellt ist, zu erkennen in der Lage sei. Diese Art des Vergnügens ist allerdings kein ‚ästhetisches' Vergnügen im strengen Sinn, weil es nicht aus dem entsteht, was Dichtung zur Kunst macht, sondern ein mit der Kunst verbundenes, beiläufiges Vergnügen.

§2 Die Differenzierung der literarischen Gattungen nach den Charakteren der Dichter (48b20–49a9)

Aristoteles stellt zunächst noch einmal fest, dass der Mensch die Fähigkeit zur Nachahmung hat, und zählt dazu auch die Fähigkeit, Rhythmus, Metrum und Melodie zu unterscheiden und nachzubilden – diese Fähigkeit verschafft der Nachahmung die Ausdrucksmittel, d. h. die Medien, in denen sie sich vollziehen kann –, und schließt daran die Folgerung an, dass man sich daher die geschichtliche Entwicklung der Dichtung (die nach Aristoteles keine einmalige Entwicklung sein muss, sondern in verschiedenen Epochen oder Regionen ganz neu entfaltet werden kann, s. *Metaphysik* XII, 8, 1074b10–13) als eine Entwicklung eben dieser Fähigkeit vorstellen muss.

Da sich die Erkenntnis, die im Nachahmen vollzogen wird, nach Aristoteles auf das konkrete Handeln richtet, ergibt sich der erste wichtige, die späteren Gattungen konstituierende Unterschied aus der Art von Handeln, dem man sich bei dieser Form der Nachahmung zuwendet. Grund dieser unterschiedlichen Hinwendung sind die Charaktere der Nachahmenden selbst. Was ihnen von der Art der Entwickeltheit ihrer eigenen Handlungstendenzen her gemäß ist, darauf richtet sich ihre Aufmerksamkeit auch beim Handeln anderer. Der eigentliche Gattungsunterschied ergibt sich also, wie Aristoteles schon im zweiten Kapitel gesagt hatte, daraus, ob jemand *spoudaíos* oder *phaúlos* ist. Wer selbst einen gut gebildeten Charakter hat (und daran Lust empfindet), wird auch am Nachahmen des Handelns solcher Charaktere Freude empfinden und daher Dichtungen machen, in denen das Wohlgebildete, Schöne, Bedeutende, Mit-sich-Übereinstimmende eines solchen Handelns dargestellt wird – so entsteht die Gattung der Dichtungsarten des Lobs, der Anerkennung, Hochschätzung –; wer selbst einen weniger harmonischen, zu Brüchen neigenden, leicht durch Umstände deformierbaren Charakter hat, kann – jedenfalls solange man sich an einem Aristotelischen Charakterverständnis orientiert – kaum Freude an dieser Deformiertheit haben. Aber er kann Freude daran haben, die Fehltendenzen solcher Charaktere als Fehler, d. h. als etwas, das man korrigieren und vermeiden kann, ‚aufs Korn zu nehmen'. So entsteht die Gattung satirisch-parodistisch komischer Dichtungsarten. Niemand liebt ja eigentlich das Deformierte. Die Vorliebe der schlechten Charaktere für die Parodie kann nicht genau analog sein zu der Vorliebe, die gute Menschen für das Lob haben. Lustbringend daran ist die schmerzfreie Korrekturmöglichkeit, also die Beseitigung des Mangels, den jemand hat. Daher kommt auch der gute Ausgang der Komödie: Man hat Freude daran, dass eine bestimmte Form der Ordnung wieder hergestellt wird (s. genauer u. zu Kap. 5, S. 304ff.).

Neben dieser Differenzierung, die aus der Hinwendung zu verschiedenen Gegenstandsbereichen entsteht, ist es nach Aristoteles vor allem der Weg, auf dem eine vollständig durchgeführte Handlung als das eigentliche Ziel der

Dichtung erschlossen wird, der die Entwicklung der verschiedenen Dichtungsarten bestimmt. Den Grund dafür nennt er hier nicht explizit, er ist aber aus seinem Handlungsbegriff klar: Handlung ist grundsätzlich die Äußerungsform, in der sich die inneren, selbständigen Akte des Menschen ausdrücken. Ein solcher Ausdruck innerer Selbständigkeit setzt nicht nur ein komplexes Zusammenspiel erkennender, (Lust und Unlust) fühlender und (durch die Vorstellung des Angenehmen oder Unangenehmen erzeugter) wollender Akte voraus, dieses Zusammenspiel muss sich auf bereits ausgebildete Charaktertendenzen stützen können, deren konkreter Erfahrungsgehalt zur Verfolgung eines in einem bestimmten Einzelfall erkannten Gutes bzw. in der Vermeidung eines bestimmten Übels führt. Die Komplexität dieser inneren Voraussetzungen, die erst den selbständigen Charakter eines Menschen ausmacht, ist nicht an einer einzelnen Äußerung, auch wenn sie sehr ‚charakteristisch' ist, erkenn- und darstellbar, sondern braucht eine durchgeführte Folge aufeinander bezogener Handlungsteile, in denen die innere Differenziertheit der charakterlichen Motivation ausgefaltet ist. Deshalb sieht Aristoteles in einer vollständig und einheitlich durchgeführten Handlung das Ziel aller Dichtungsarten. Nur eine solche Handlung ist wirklich verstehbar, d.h. auf ihre Gründe durchschaubar. Auch eine einzelne Aussage kann ja schon eine vollständige Handlung sein (von diesen Möglichkeiten macht z.B. die Lyrik Gebrauch), das Motivgeflecht, das die besondere konkrete Form dieser Handlung bestimmt, ist in einer solchen Darstellungsform aber nur fragmentarisch, exemplarisch, symbolisch verweisend präsent.

Das bedeutet nicht, dass die vollendete Lyrik zum Drama wird und sich dadurch vollendet, dass sie sich selbst auflöst in einem historischen Sinn der Entwicklung poetischer Gattungen; aber es bedeutet, dass z.B. die Lyrik darauf angewiesen ist, auf anderes, in der Tradition, z.B. in erzählenden Literaturgattungen Formuliertes zurückgreifen zu können (man denke nur an die große Nachwirkung des Epos in der frühgriechischen Lyrik oder an den eher artifiziellen Rückgriff auf bereits erzählte Mythen in der hellenistischen Lyrik). Daher ist die Intertextualität in der Lyrik besonders bedeutungsvoll. In dieser Bedeutung drückt sich das symbolisch-assoziative Wesen des Lyrischen aus. Eine Handlung bedarf eben einer gewissen Größe, um ein Ganzes zu sein. Wird diese Größe, d.h. ein bestimmter Umfang eines literarischen Werkes, unterschritten, muss das Fehlende durch etwas außerhalb dieses einzelnen Werkes supplementiert werden. Dieses Supplementierende können auch ‚natürliche' Symbole sein, d.h. Gleichnisse oder (Natur-)Vergleiche o.ä., aber wenn es in solchen ‚Kleinformen' um Menschliches, menschliche Gefühle usw. geht, dann werden gesetzte Symbole, also traditionelle Zeichen wie Vorprägungen in anderen literarischen Werken eher die Funktion erfüllen können, das darzustellende Wesen eines Individuums oder einer bestimmten Charakterhaltung usw. zu erhellen.

Der Ausgangspunkt, von dem aus das Ziel einer einheitlich und vollständig durchgestalteten Handlung schrittweise in den Blick kommen kann, liegt dementsprechend bei Versuchen mit dem, was einem leicht zur Hand ist (1448b23f.). Das Verhältnis von Ausgangspunkt und Ziel der Entwicklung von Dichtung und Literatur beschreibt Aristoteles so, wie er es häufig bei der Beurteilung der Entwicklung einzelner wissenschaftlicher oder technischer Disziplinen tut, als ein Verhältnis dessen, was *früher für uns* (*próteron pros hēmás*) ist, zu dem *der Sache nach Früheren* (*próteron tē phýsei*) (vgl. *Physik* I, 1, 184a16–21). *Früher für uns* ist das, was man zusammen mit Anschauung und Wahrnehmung leicht und schnell begreift, *der Sache nach früher* ist das, was im methodischen Gang der Erkenntnis als das eigentliche Wesen einer Sache begriffen werden kann.

Der Beginn der Entwicklung von Literatur bei dem, was einem leicht zur Hand ist, muss das meinen, was man von den Bedingungen des Verstehens und der Darstellung von Handlung zuerst und am leichtesten begreift, also etwa charakteristische Äußerungen von jemandem, die in direkter sinnlicher Präsenz erfahrbar sind. Dichtung beginnt also, wenn gute oder verfehlte Charakterzüge an jemandem bemerkt und in anerkennender oder herabsetzender Weise dargestellt werden, sie beginnt als *psógos* (Herabsetzung, Tadel, Spott, *vituperatio*) oder *hýmnos* bzw. *enkṓmion* (Preis, Würdigung, *laudatio*). Dieser Anfang von Literatur hat einen zeitlichen und einen sachlichen Sinn. Der zeitliche Sinn ist ein ‚jedes Mal wenn'. Es gibt nach Aristoteles nicht nur *einen* Zeitpunkt, an dem Dichtung als etwas unvergleichlich Einmaliges in die Welt tritt, sondern Dichtung kann immer dann neu entwickelt werden, wenn Menschen fähig sind, den sachlich möglichen Anfang von Dichtung zu erkennen, d. h., wenn sie anfangen, menschliches Handeln zu begreifen und das Begriffene zum Ausdruck zu bringen.

Aus diesen ersten Gegenständen der Dichtung haben sich nach Aristoteles auch die ersten medialen Formen entwickelt: bei den herabsetzenden Dichtungen der Jambus, ein Metrum, in das man nach Aristoteles auch in der Umgangssprache leicht verfällt, bei lobenden Dichtungen das ‚heroische Versmaß', der Hexameter (weshalb der Hexameter zum Epos passt, erläutert Aristoteles erst im 24. Kapitel, 1459b31–60a5).

Entscheidend für die Entwicklung der griechischen Dichtungsarten war aber nach Aristoteles vor allem Homer. Er habe nicht nur epische Erzählungen zu dramatischen Handlungskompositionen durchgeformt und dadurch das Vorbild für die spätere Tragödie geliefert, er habe auch in seinem *Margites* ein Beispiel gegeben, wie man aus Verspottungsszenen eine durchkomponierte komische Handlung macht, und habe so demonstriert, worin der Unterschied des Lächerlichen (als dem eigentlichen Gehalt der Komödie) zum bloß Satirischen besteht.

Der *Margites* ist ein Scherzgedicht, das wohl frühestens im 6. Jahrhundert geschrieben worden sein kann. Der Titel ist von *márgos*, ‚verrückt' abgeleitet. Der ‚Held' dieses Gedichts ist in der Tat ein gutmütiger Dummkopf. Von der Darstellung seiner ‚großen Taten' sind nur wenige Fragmente erhalten, er verstand nichts vom Graben, nichts vom Pflügen (Frgm. II), konnte nur bis fünf zählen, usw. Höhepunkt der Handlung scheint die Beschreibung einer Hochzeitsnacht gewesen zu sein, in der er nur durch die listige Braut belehrt werden konnte, was zu tun sei. Aristoteles ist der erste, dem wir einen Bericht von diesem Gedicht verdanken. Dass er es ohne Bedenken Homer selbst zuschreibt, spricht dafür, dass er der allgemeinen Auffassung seiner Zeit folgt. Das Besondere an diesem Stück ist für ihn ohne Frage, dass es nicht nur einzelne Spottszenen, sondern eine durchgeführte Handlung hat. Dies macht es für ihn zur ‚Urkomödie', deren Schöpfung er keinem geringeren als Homer zutraut. S. Forderer 1960; Jakob 1993.

Darauf, dass dieser Unterschied zwischen bloß bruchstückhaften Äußerungsformen und einer durchkomponierten Handlung immer klarer und mit allen Anforderungen, die sich daraus ergeben, begriffen wurde, ergab sich nach Aristoteles die Entstehung von Tragödie und Komödie, d. h. die Entstehung zweier eigenständiger dramatischer Dichtungsarten (im Unterschied zu ihrer unselbständigen Vorform im homerischen Epos bzw. ihrer zwar selbständigen, aber unentwickelten Kleinformen). Diese vollendeteren und auch erfolgreicheren Dichtungsarten verdrängten die lange Zeit vorherrschenden Kleinformen. Die Frage, ob in der Tragödie seiner Zeit die Möglichkeiten einer konsequent durchgeführten Handlungsnachahmung bereits voll entfaltet sind, lässt Aristoteles ausdrücklich offen.

§ 3 Historische Anmerkungen zur Entwicklung der Tragödie (49a9–31)

Nach der Rekapitulation seiner beiden Hauptthesen: (1) dass es die Art der Handlung, der sich eine dichterische Darstellung zuwendet, ist, aus der sich die wesentliche Verschiedenheit der Dichtungen ergibt, (2) dass die differenzierte Durchführung einer Handlungskomposition das Ziel ist, in dem die vollendete Form jeder Dichtungsart besteht, macht Aristoteles noch einige knappe Anmerkungen zur historischen Entwicklung von Tragödie und Komödie in Griechenland. Seinem Bericht nach hat das Verhältnis zwischen dem Vorsänger oder Anstimmer eines Chors und dem Chor die erste Anregung zur Entwicklung von Tragödie und Komödie gegeben, und zwar bei Aufführungen von Dithyramben und Phallosliedern (s. o. Kap. 1, S. 214). Von diesen ersten Anfängen aus habe sich die Tragödie schrittweise weiter entfaltet, bis die Form einer konsequent durchgeführten selbständigen Handlungsdarstellung erreicht war. Nachdem diese Form gefunden war, habe es keine Veränderung dieser Art der Dichtung selbst mehr gegeben, wohl aber, so

muss man im Sinn der letzten Aussage des letzten Abschnitts (1449a7–9) ergänzen, sind innere Veränderungen, z. B. eine bessere Ausschöpfung der in dieser Art von Handlungsdarstellung liegenden Möglichkeiten, denkbar. Als wichtige Bausteine auf dem Weg zur Entwicklung der Form der Tragödie als Handlungskomposition eines tragischen *Mythos* nennt Aristoteles im einzelnen: (1) die Erhöhung der Zahl der Schauspieler von einem auf zwei durch Aischylos, (2) die Verlagerung der Haupthandlung in die Sprechpartien und die damit einhergehende Verringerung des Choranteils durch Aischylos, (3) die Einführung von drei Schauspielern durch Sophokles und (4) die Einführung der Bühnenmalerei durch Sophokles. Im Zuge dieser Veränderungen habe es auch (5) eine Entwicklung von kleinen Szenen zu ausgeführten Handlungskompositionen gegeben, (6) eine Veränderung der Sprache a) von einer burlesk groben zu einer der Bedeutung der tragischen Handlung angemessenen Sprechweise, b) von einem tetrametrischen, d. h. eher tänzerischen Versmaß zu einem jambischen, d. h. dem natürlichen Sprechfluss passenden Versmaß; außerdem habe sich auch (7) die Zahl der Szenen erhöht.

Auf eine genauere Darstellung, wie und von wem die einzelnen Elemente, die die Form von Tragödie und Komödie bestimmten, ausgearbeitet wurden, verzichtet Aristoteles.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Die Befähigung zum Erkennen durch Nachahmung und die Freude an dieser Erkenntnisform als ‚Ursachen' von Kunst und Literatur (48b4–19)

Für ein korrektes Verständnis von Aristoteles' anthropologischer Erklärung der Entstehung von Literatur aus der ‚Natur' (*phýsis*) des Menschen kommt alles darauf an, (1) dass man den Begriffsgebrauch von *phýsis* bei Aristoteles nicht übergeht und *phýsis* nicht einfach mit einem stoischen oder modernen Naturbegriff gleichsetzt und Natur als einen kausal determinierten Prozess versteht (dazu neigen viele Erklärer), (2) dass man beachtet, dass Aristoteles das Nachahmen hier als eine Unterart des Erkennens behandelt. Dieses Letztere geht daraus hervor, dass Aristoteles die Freude am Nachahmen darauf zurückführt, dass Erkenntnis zu gewinnen generell die höchste Form der Lust ist, und die Zugehörigkeit des Nachahmens zu diesen Erkenntnislüsten daran exemplifiziert, dass es (sc. beim Rezipieren künstlerischer Nachahmungen) Fälle gibt, bei denen überhaupt nur die Erkenntnis als solche als Quelle der Lust in Frage kommt, weil der Gegenstand, auf den sich die Erkenntnis bezieht, selbst nicht angenehm ist. (Diese Erklärung wird später für

die Antwort auf die Frage, woher nach Aristoteles das ‚Vergnügen an tragischen Gegenständen' kommt, wichtig sein; s. v.a. Kap.6 und 13.) Nachahmen ist also eine Form des Erkennens, Lernens, Verstehens (*máthēsis*) und gehört deshalb zur Natur des Menschen.

1. Natur und natürliche Entwicklung nach Aristoteles

Beim Begriff ‚*Natur*' unterscheidet Aristoteles (s. v.a. *Metaphysik* V, Kap.4) vor allem drei Bedeutungen, von denen eine die primäre Bedeutung ist, die beiden anderen sind abgeleitet (ebd., 1015a13–19).

Natur kann man nach Aristoteles (1) die Materie von etwas nennen. Ein Haus aus Holz etwa ist ein Holzhaus. Man glaubt, die *Natur* dieses Hauses, also um ‚was für ein' Haus es sich handelt, zu erfassen und zu benennen, wenn man sagt, dass es aus Holz ist, so wie etwa Gehirnforscher glauben, die Natur des Gehirns zu beschreiben, wenn sie sagen, dass das Gehirn aus Neuronen besteht.

Natur nennt man aber vor allem (2) alles, was aus sich selbst heraus wächst und sich vermehrt, alles also, ‚*was das Prinzip seiner Veränderungen in sich selbst hat*' (s. z.B. auch *Physik* II,1, 192b20–27), Bäume, Tiere, auch den Menschen, sofern er in diesem Sinn Natur ist, usw.

Natur im eigentlichen Sinn aber sei (3) das Wesen (*ousía*, *eídos*), das, was ausmacht, dass etwas gerade das ist, was es ist. Dass dieser Naturbegriff das sei, wovon die anderen Naturbegriffe erst ihre Bedeutung bekommen, sehe man z.B. daran, dass man mit Bezug auf ihn von Natürlichem im Sinn von (2) sagen könne, dass es seine Natur noch nicht oder nicht mehr habe (1015a3ff.). Ein junger Löwe z.B. hat noch nicht seine Löwennatur, obwohl er als natürliches Lebewesen ‚Löwe' schon existiert. Er kann diese Natur – im Sinn einer Wesensbestimmtheit – gewinnen und auch wieder verlieren, z. B. im Alter, durch Krankheit oder dadurch, dass er seine natürlichen Anlagen nicht übt, etwa im Zoo oder durch Zähmung. Die Natur im Sinn des Wesens ist also nicht identisch mit dem natürlichen Ding oder Wesen, das seine Natur, d.h. das, was es sein kann, wenn es vollkommen ist, ganz, teilweise oder nur in sehr geringem Grad verwirklichen kann. Sie entwickelt sich daher auch nicht einfach auf natürliche Weise im Sinn des Naturbegriffs (2), sondern sie muss betätigt, geübt, entfaltet werden.

Diese Aktivierung der eigenen Natur (3) kann im Sinn des Aristoteles aber nicht einfach als Auseinandersetzung mit der ‚Umwelt' geschehen. Eine irgendwie geartete Auseinandersetzung mit der Umwelt kann ja auch Ursache der Beeinträchtigung oder des Verlusts der eigenen Natur (3) sein. Zur ‚Anpassung an die Umwelt' muss man also etwas hinzusetzen, wenn etwas sich selbst als das, was es wesentlich ist, in dieser Anpassung entwickeln oder erhalten soll: Es bedarf einer *richtigen, sachgerechten* Anpassung. Wer etwa

in seiner Natur (2) ein Hörvermögen (mit den dazugehörigen Genprogrammen) hat, kann dieses Vermögen nicht entwickeln, wenn er es irgendeiner Umwelt (auch nicht einer Umwelt irgendwelcher Geräusche oder Töne) irgendwie aussetzt. Nötig ist vielmehr, dass dieses natürliche Vermögen der Sache ‚Hören', d. h. dem, was Hören als Hören ist: dem Unterscheidenkönnen von Tönen, angepasst wird. Genau dieses nicht beliebige, sondern bestimmte Können ist das, was nach Aristoteles das Wesen von etwas im Sinn der Natur (3) ausmacht (s. Schmitt 2003a, S. 460ff.).

Ein jedes ist das und wird erkannt, wie Aristoteles immer wieder einschärft, an dem, ‚*was es kann und leistet*' (*Politik* I,2, 1253a23), an dem, was die Scholastiker korrekt aristotelisch den ‚Akt' von etwas genannt haben. Dass dieser Akt des Hörens etwas Bestimmtes ist, das nicht bald so, bald anders sein kann, braucht vielleicht keine Begründung. Wer zwei Töne im Abstand einer Oktave zueinander hört, hört immer zwei Töne, deren zugehörige Schwingungszahlen sich nur durch das Verhältnis des Einfachen zum Doppelten unterscheiden, usw. Die Sachgerechtheit der Betätigung des Hörvermögens besteht also darin, dass sie sich an etwas Bestimmtem ausrichtet, in diesem Fall an der Unterscheidbarkeit von Tönen oder Tonverhältnissen. Dieses Sich-Ausrichten an etwas, das bestimmt und unterschieden werden kann, gehört nach Aristoteles zu jeder Entwicklung, gleichgültig, ob sie natürlich oder technisch-kulturell ist.

Selbst der Zufall hat nur eine Wirkung, wenn seine Wirksamkeit bei etwas Bestimmtem endet. Ein Stein, der durch zufällige Einflüsse eine runde Form bekommt und deshalb rollt, ebenso wie ein Rad, das von einem Erfinder durch die Formung eines bestimmten Materials technisch gemacht ist und rollt, haben beide die mit gleichen begrifflichen Mitteln bestimmbare Eigenschaft, etwa dass ihre Oberfläche eine gleichmäßig gekrümmte, geschlossene Linie oder Fläche bildet, die nicht von der eingenommenen Form abweicht, weil alle Punkte ihrer Oberfläche zu einem Zentrum bzw. einer Achse denselben Abstand einhalten.

Diese begrifflich bestimmbare Eigenschaft ist zugleich der Grund, warum der Stein oder das Rad rollen. So kann es Zufall sein, dass sie eine runde Form bekommen haben, dass aber Rundes rollt, ist kein Zufall. Im Gegenteil: Darüber gibt es sicheres Wissen, das Bestand hat, dass ein Rad genau in dem Maß, indem es die Qualitäten des Rundseins aufweist, auch die Fähigkeit zu rollen haben wird. Von dieser Qualität als solcher sagt Aristoteles in seiner Analyse von Entwicklungsprozessen (*Metaphysik* VII, Kap. 7 und 8), dass sie selbst niemals ein Bestandteil eines solchen Prozesses ist, sondern lediglich den Möglichkeitsrahmen vorgibt, innerhalb dessen ein solcher Prozess das Ziel einer bestimmten Wirksamkeit (*érgon*) erreichen kann. Wenn eine Kugel entsteht, entstehen nicht die Möglichkeiten des Kugelseins, sondern irgendein geeignetes Material wird durch Zufall, Natur oder

bewusste Planung diesen Möglichkeiten entsprechend geformt, und es wird in dem Maß, indem es diese Möglichkeiten realisiert, zu einer (einzelnen, konkreten) Kugel werden: „... *das Erz rund machen heißt nicht das Runde oder die Kugel machen, sondern etwas anderes, nämlich dieses* ‚eídos' *in etwas anderem ... Es ist also offenbar, dass das ‚eídos' oder wie immer man das Gestaltungsprinzip von etwas Wahrnehmbaren nennen will, kein Werden hat ... Es ist vielmehr das, was in einem anderen entsteht entweder durch Kunst oder Natur oder durch ein bestimmtes Können ...*" (*Metaphysik* 1033a32–b9).

Die Natur im Sinn des Wesens (Natur 3) ist nach Aristoteles also kein der Natur (im Sinn der Natur 2) oder der (realen) Geschichte immanentes Moment, das diese Natur steuert oder gar determiniert, sondern sie ist eine Summe ganz bestimmter Möglichkeiten, die mit oder ohne Kenntnis dieser Möglichkeiten realisiert werden können, die aber nur dann und nur in genau dem Ausmaß, in dem sie realisiert sind, zu einer bestimmten Wirksamkeit eines ‚natürlichen' Gegenstands (im Sinn von Natur 2) führen.

Da der Begriff der Möglichkeit im Griechischen wie in vielen modernen Sprachen mehrdeutig ist, trifft Aristoteles als Konsequenz aus der eben skizzierten Analyse von Entwicklungsvorgängen eine Unterscheidung unter den Möglichkeitsbegriffen, die auch für die *Poetik* von größter Bedeutung ist (s. *Über die Seele* II,5,417a22–b2; Bernard 1988, S. 87–111; Gylfason 1965): Möglichkeit wird von der Natur (3) nicht in Bezug auf sie selbst, sondern nur in Bezug auf ihre möglichen Verwirklichungen ausgesagt. Wer die Sachbedingungen, die ausmachen, dass ein Kreis ein Kreis ist, kennt, kennt damit die Bedingungen, die möglich machen, dass irgendein Material ihnen entsprechend geformt werden kann. Diese Sachbedingungen existieren aber nicht schon in einer bestimmten realisierten Kreisform. Sie haben in diesem Sinn gerade keine ‚reale' Existenz, sondern sind etwas Mögliches. Als sie selbst sind sie aber nicht etwas nur Mögliches, das erst noch zu dem werden muss, was es sein kann, sondern sind genau das, was sie sind, und in diesem Sinn etwas (immer schon) Wirkliches, das als solches unterschieden und im Begriff erfasst werden kann.

Ein anderer Begriff von Möglichkeit ist gemeint, wenn man von einem Haufen von Ziegelsteinen sagt, dass aus ihm (anders als aus etwas Flüssigem) eine Mauer gebaut werden kann, oder wenn man vom Menschen sagt, dass er Geometrie erlernen oder entwickeln kann. Hier wird etwas möglich genannt, weil es die Möglichkeit hat, so oder nicht so zu sein oder zu werden. Der Mensch hat auf Grund seiner natürlichen Fähigkeiten die Möglichkeit, Geometrie zu erlernen, er muss es nicht.

Wenn jemand dagegen seine Möglichkeit, Geometrie zu erlernen, bereits verwirklicht hat, dann geht es nicht mehr darum, ob er überhaupt eine Mög-

lichkeit ergreift oder nicht ergreift, sondern jetzt besitzt er diese Möglichkeit bereits als etwas Wirkliches, hat aber dadurch die Möglichkeit, das Vermögen, sie bei gegebenem Anlass auszuüben. Diese Art des Möglichen ist daher eine je konkrete, einzelne Annäherungsform an das, was die Natur (3) ausmacht. Je besser und umfassender jemand Geometrie erlernt hat, desto besser und umfassender verfügt er über das, was zur Geometrie als Geometrie überhaupt gehört. Dieser Begriff eines Möglichen, das als ausgebildetes Vermögen verstanden wird, spielt in der *Poetik* eine zentrale Rolle, weil der Charakter als ein Mögliches in diesem Sinn ausgelegt werden kann: Jemand hat seine natürlichen Möglichkeiten entwickelt und dadurch bestimmte Vermögen, sich im Sinn bestimmter Charaktertendenzen oder im Sinn menschlicher Möglichkeiten überhaupt zu verhalten.

Wendet man diese Differenzierungen, an die sich Aristoteles in allen seinen Disziplinen mit großer Konsequenz hält, auf die *Poetik* an, dann ergibt sich, dass die ‚natürlichen Ursachen' der Dichtung Natur im Sinn von Natur (2 = Anlagen) sind, die sich aber auf ihre Natur (3 = Wesen) erst hin entwickeln, d. h. die in ihr angelegten Möglichkeiten erst den Sachbedingungen dieser Möglichkeiten entsprechend realisieren muss. Genauso wie das Hören oder Sprechen oder Betreiben der Geometrie nicht irgendwelche Fähigkeiten sind, sondern ihre Bestimmtheit von den Sachbedingungen her haben, die sie entfalten können, so ist auch das Nachahmen nichts Beliebiges, sondern eben eine ganz bestimmte Form der Erkenntnis menschlichen Handelns.

Wenn die Fähigkeit zur Nachahmung eine natürliche Anlage des Menschen ist, die einer sachgemäßen und damit auch einer methodisch geübten Ausbildung zugänglich ist, können diese natürlichen Anlagen nicht als ‚Instinkte' gedeutet werden, von denen Aristoteles behauptet, sie hätten sich in einer Art Naturgeschichte der Dichtung auf die ihm bekannten Dichtungsformen hin entwickelt (so z. B. auch Lucas 1968, S. 72f.). Die Vorstellung, die Ziele, auf die hin sich die Kunst entwickeln könne, seien – ebenso wie ihre Basis im menschlichen Verhalten – etwas Naturgegebenes (Halliwell 1986, S. 91), überträgt moderne evolutionstheoretische Konzepte auf Aristoteles.

2. Ist der Erkenntnisgewinn durch Dichtung nach Aristoteles gering und Dichtung ein Erkennen ohne Gefühle?

Die Form eines nachahmenden Erkennens, zu der der Mensch die natürliche Anlage hat, erläutert Aristoteles am Beispiel der Betrachtung von Bildern als ein *„Schlussfolgern, was das jeweils Dargestellte ist, z. B. dass dieser jener ist"* (1448b16f.). Auf Grund dieser Erläuterung glauben viele, a) Aristoteles gestehe der Kunst nur eine rudimentäre Form des Erkennens zu, bei der nicht viel gelernt werden könne, b) er reduziere (dennoch) die Produktion wie Rezeption von Dichtung auf einen rein intellektuellen Prozess des Verstehens

(der ‚Wirklichkeit') und räume den sinnlich-emotionalen Bedingungen der Entstehung oder Rezeption von Kunst zu wenig Bedeutung ein.

Es dürfte aber kaum nötig oder gar sinnvoll sein, den Schluss von der sichtbaren Darstellung auf das, was das Dargestellte ist, auf das in der Tat simple Beispiel zu beschränken, dass man irgend jemanden, den man schon kennt, auf einem Bild einfach nur identifiziert. Aristoteles gibt mit diesem Beispiel einen schnell und leicht verständlichen Hinweis auf die Struktur eines solchen Schlusses, er macht wohl kaum eine Aussage über das, was dabei inhaltlich jedes Mal erschlossen werden kann. Über den grundsätzlichen Inhalt, den ein solcher künstlerischer Syllogismus nach Aristoteles haben soll, gibt es in Wahrheit keine Deutungsunsicherheit: Man soll bei der Betrachtung oder Erfindung einer konkreten Einzelhandlung ihre charakterlichen Gründe erschließen (s. o. S. 99ff. und v. a. u. Kap. 9): ‚Das ist das so beschaffene Handeln eines so beschaffenen Menschen', oder kürzer: ‚Das ist diese Handlung dieses Charakters.' Dass dies sowohl für den Produzenten wie für den Rezipienten einer künstlerischen Nachahmung eine komplexe Erkenntnisaufgabe ist, steht außer Zweifel.

Vielleicht sollte man aber auch bedenken, dass selbst die angeblich so unbedeutende Erkenntnis, die nur identifiziert, dass *„dieser jener"* oder (wie die analoge Formulierung in der *Rhetorik* I, 11, 1371b4–10 lautet) dass *„dieses jenes"* ist, durchaus keine einfache Aufgabenstellung sein muss, ja bei guter Kunst niemals ist. Wer etwa Raffaels *Schule von Athen* betrachtet, muss nicht nur genau hinsehen, er muss auch Vieles wissen und in seiner Bedeutung verstanden haben, bevor er in der Lage ist, zu erschließen, dass z. B. die beiden Personen in der Mitte Platon und Aristoteles sind: Platon mit dem *Timaios* in der Hand und nach oben, Aristoteles mit der *Nikomachischen Ethik* und nach vorne weisend, so dass Platon als Vertreter der Ideenlehre, Aristoteles als Vertreter einer Ethik der richtigen Mitte identifiziert werden müssen, das ganze Bild schließlich als Darstellung der *causarum cognitio*, die von verschiedenen Wissenschaftlern in verschiedener Weise betrieben wird, erschlossen werden muss (s. Brandt 2001, S. 46ff.). Selbst das bloße Identifizieren ‚dieser ist jener' kann also bereits ein Erkenntnisakt sein, bei dem vieles bedacht sein muss; um so mehr ist dies die eigentliche Erkenntnisaufgabe beim Verstehen von Dichtung, der Schluss vom äußeren Handlungsverlauf auf seine charakterliche Motiviertheit.

Vielleicht ist die moderne, romantisch-nachromantische Entgegenständlichung der Kunst, die mit dem Verlust des Gegenstands ja notwendig auch den Erkenntnischarakter der Kunst in Frage gestellt und die Erfahrung von Kunst primär auf den Bereich eines ästhetisch erlebenden Gefühls eingeschränkt hat, auch der Grund dafür, warum so viele Interpreten der *Poetik* überzeugt sind, Aristoteles habe die spontane, emotionale Seite des Kunstschaffens und -genießens nicht gewürdigt (oder ‚noch nicht' würdigen kön-

nen). Wenn aber z.B. Halliwell, der immer wieder ein nachromantisches Dichtungsverständnis zum kritischen Maßstab für die mögliche Relevanz der Aristotelischen Poetik nimmt, feststellt, für Aristoteles sei der *„primäre Ursprung von Dichtung"* (*„the primary springs of poetry"*, Halliwell 1987, S. 80) nicht emotional, Emotionen spielten für ihn erst eine sekundäre Rolle – etwa bei den spontanen Improvisationen früher Dichtungen, v. a. aber als Folge der moralischen Wirkung der Dichtung –, dann wertet er die zentrale Aussage des Aristoteles (die er selbst zitiert, Halliwell 1987, S. 79) nicht aus, dass nämlich das Erkennen für den Menschen *„höchste Lust"* bedeute (1448b13). Gerade bei der Erklärung der Entstehung von Dichtung (und Kunst überhaupt) gibt Aristoteles dem Zusammenhang von Erkenntnis und Gefühl eine ausschlaggebende Rolle.

Man muss seine Begründung verfolgen, bevor man zu einem korrekten Urteil über den vermeintlichen Intellektualismus oder Rationalismus der *Poetik* kommen kann. Schon im zweiten Kapitel setzt Aristoteles den systematischen Zusammenhang von Erkenntnis, Lustgefühlen und Moral voraus (s. v. a. o. Kap. 2, S. 248ff.), hier ergänzt er die Erklärung der Bedeutung dieses Zusammenhangs durch den Hinweis darauf, dass die Lust und das Vergnügen am Nachahmen zur Natur des Menschen, d. h. zu dem, was den Menschen zum Menschen macht, gehöre. In einen Zustand zu kommen, der der eigenen Natur entspricht, und eine Wahrnehmung von dem *páthos*, d. h. hier: der *Veränderung*, die dieser Zustand bewirkt, zu haben, das eben sei, so erklärt Aristoteles diesen Zusammenhang in der *Rhetorik*, die eigentliche Ursache der Lustgefühle (I, Kap. 11, v. a. 1369b33–70a10, 1371a31–b12; s. auch I, 10, 1369a27–30; s. schon Platon *Philebos* 32a; *Timaios* 64d). Das Erkennen, Verstehen und das Staunen oder Sich-Verwundern sei nämlich deshalb angenehm, weil der Mensch im Erkennen zu seiner eigentlichen Natur komme (1371a31–34).

Die mit dem Gelingen einer Erkenntnis verbundenen Lustgefühle sind für den Menschen also nicht irgendeine Lust, das Erkennen ist von der dem Menschen wesensgemäßen Lust begleitet, es verschafft ihm den Gefühlszustand, den er von seinem Menschsein her anstrebt (s. dazu auch den programmatischen ersten Satz der *Metaphysik* 980a21: *„Alle Menschen streben von ihrer Natur her nach Erkenntnis"*). Weil daher das Erkennen und das Sich-Verwundern angenehm sei, sei auch das Nachahmen und das Betrachten von Nachgeahmtem für den Menschen mit Lust verbunden – in der Malerei, in der Bildhauerei oder in der Dichtung und überhaupt bei jedem gut Nachgeahmten, auch wenn sein Gegenstand selbst unangenehm sei (*Rhetorik* 1371b4–10).

Die zuletzt angeführte Stelle wird in vielen *Poetik*-Kommentaren zitiert, man darf aber den Zusammenhang zwischen der Erkenntnis und der ihr zugehörigen Lust mit der Natur des Menschen, den Aristoteles unmittelbar zuvor betont hat, nicht übergehen, da sonst das Nachahmen und die Freude

am Nachahmen als bloße Instinkte erscheinen, aus deren ‚evolutionärer' Entwicklung Aristoteles dann auch noch eine Art „*Naturgeschichte der Dichtung*" („*poetry's ‚natural history'*", Halliwell 1987, S. 81) hätte ableiten wollen.

3. Das Vergnügen am Erkennen um seiner selbst willen als die eigentliche anthropologische Bedingung von Literatur

Dass das Erkennen selbst dort angenehm ist, wo der Gegenstand, auf den es sich richtet, nicht gerade angenehm wahrzunehmen ist, sagt Aristoteles nicht nur in der *Poetik* und in der *Rhetorik*, er verweist darauf auch in einer seiner biologischen Grundschriften (*Über die Teile der Lebewesen* 10, 645a11ff.) und fügt eine ähnliche Begründung hinzu. Es sei die Bewunderung der handwerklich-künstlerischen Fertigkeit (*dēmiurgésasa téchnē*) bzw. – bei natürlichen Gegenständen – die Fähigkeit, die Erscheinungen auf ihre (bestimmten, geordneten) Gründe zu durchschauen, die die Beschäftigung auch mit diesen Gegenständen angenehm und wertvoll mache. Aus derartigen Äußerungen kann man den berechtigten Schluss ziehen, dass Aristoteles die Erkenntnis um ihrer selbst willen für lustvoll hält und in dem Streben nach dieser Lust das bewegende Motiv für eine künstlerische Betätigung bzw. für die Rezeption von Kunst sieht (sc. wenn es bei diesem Erkennen um die Erkenntnis konkreten Handelns geht; die Lust am Erkennenwollen der allgemeinen Gründe als solchen gibt die Motivation für wissenschaftliche Betätigung im eigentlichen Sinn). Bei dieser Auslegung muss man aber ein mögliches modernes Missverständnis vermeiden. Einen Selbstgenuss des Erkennens rein und nur um seiner selbst willen in dem Sinn, dass ein Subjekt sich selbst in seiner allgemeinen, beliebig auf alles anwendbaren Erkenntnispotenz genießt, kann es im Sinn des aristotelischen Erkenntnisbegriffs nicht geben.

Die Lust an jeder Form des Erkennens, vom Wahrnehmen bis zum Intellekt, hängt, wie Aristoteles in der Lustabhandlung der *Nikomachischen Ethik* (X, 4–7) betont, immer von dem der jeweiligen Erkenntnisform gemäßen Gegenstand ab. Die vollendete Lust am Hören kann nur die dem vollendeten Akt des Hörens gemäße Lust sein. Sofern Hören das Unterscheiden von Tönen ist, kann diese Lust also nicht aus dem Krach einer Baustelle gewonnen werden, sondern nur bei Tongebilden, bei denen sich das Hörvermögen differenziert entfalten kann. Dasselbe gilt nach Aristoteles für alles Erkennbare, auch für rein rationale Gegenstände. Ohne Bestimmtheit und Ordnung, und das heißt: ohne Unterscheidbarkeit, keine Vollendung der Erkenntnis. Da eine nicht vollendete Erkenntnis aber der Natur des Erkennens nicht gemäß ist, entbehrt sie auch der ihrer Natur gemäßen Lust (s. Schmitt 2003a, S. 341–380).

Lässt man diese Aristotelischen Voraussetzungen nicht unberücksichtigt, sieht man leicht, dass die These, das Erkennen sei auch bei unangenehmen

Gegenständen angenehm, nicht absolut gemeint ist. Es geht nicht um eine freischwebende, von aller Wirklichkeit abgelöste Intellektualität, die nur sich selbst genießt. Aristoteles betont lediglich, dass Kunst und Wissenschaft in der Lage sind, selbst bei Gegenständen, die in ihren inneren oder äußeren Verhältnissen disproportioniert oder sonstwie verstümmelt sind, einen Aspekt herauszuheben, unter dem sie dennoch in einer erkennbaren Ordnung erfahren werden können. Solche Aspekte können z.B. die exakte, d.h. die methodisch geordnet hergestellte Nachbildung der sinnlichen Erscheinungsweise sein oder die klare Konturierung der Struktur auch einer Missbildung, die passende Farbgebung, das Begreifen der funktional sinnvollen Gründe, die auch eine hässliche Erscheinungsform haben kann, usw.: Immer handelt es sich dabei um das Zusammenfügen einer Vielheit von Aspekten zu einem einheitlichen Sachkomplex mit einer unterscheidbaren Bestimmtheit, die ausmacht, dass auch derartige Gegenstände Gegenstand einer vollendeten, Lust bereitenden Erkenntnis sein können.

Da Erkennen für Aristoteles die Fähigkeit zum Unterscheiden meint, kann es für ihn einen rein subjektiven Selbstgenuss des Erkennens grundsätzlich nicht geben. Auch die Freude am Erkennen ist auf den Inhalt bezogen, den ein Erkennender durch eine bestimmte Unterscheidungsleistung allerdings erst gleichsam herstellen muss. Dieses Herstellen des Erkenntnisgegenstands soll freilich nicht willkürlich sein, sondern in kontrollierter Ausübung der eigenen Unterscheidungsfähigkeit zustandekommen.

Auf dieser auf reflexivem Wissen und Erfahrung beruhenden Anwendung von Unterscheidungskriterien beruht das, was die Objektivität des Erkennens ausmacht: Das Erkannte ist keine willkürliche Fiktion, sondern etwas auf Grund von Kriterien, über die jeder verfügen kann, Geprüftes. Dieses Erkannte ist aber keineswegs in dem Sinn etwas Objektives, dass es einfach ein äußeres Objekt wäre. Es ist ja vielmehr etwas, was – wie etwa bei hässlichen Lebewesen, deren gut organisierte Funktionalität erst der Naturforscher erkennt und bewundert – überhaupt nur dem gegenwärtig ist, der mit eigener, selbständig zu leistender Anstrengung den erkennbaren Aspekt aus dem Gesamt des äußeren Objekts herausgelöst hat (das ist die Grundaufgabe der ‚Analyse' bei Platon und Aristoteles). In dieser herausgelösten Form existiert die Ordnung der Gründe für die Erscheinung oder das Verhalten eines Lebewesens nur im Geist des Wissenschaftlers – genauso wie die Ordnung der Gründe, die ein besonderes Handeln eines Charakters zur Folge haben, nur im Geist dessen, der dieses Handeln durchschaut, herausgelöst, d.h. in der Form, in der sie für sich unterschieden und dargestellt werden kann, existiert.

Stellt man diese Besonderheit des Aristotelischen Erkenntnisbegriffs in Rechnung, kann man sehr wohl sagen, dass sein Hinweis darauf, dass man bei Gegenständen, die an sich unschön anzusehen sind, dennoch deren künst-

lerisch gelungene Darstellung mit Vergnügen sehen kann, den hohen Wert beglaubigen soll, den das Vergnügen am Erkennen um seiner selbst willen für uns hat. Was Aristoteles im vierten Kapitel über die Freude am Nachahmen als Ursache von Kunst und Literatur ausführt, gibt daher auch eine Bestätigung für die von seinen späteren Kommentatoren der Antike und des Mittelalters vorgenommene Zuordnung der *Poetik* zu den ‚theoretischen' und nicht zu den ‚praktischen' oder ‚poietischen' Disziplinen. Alle Theorie ist für Aristoteles mit Lustgefühlen verbunden. Seine Hinweise, dass diese Lustgefühle sogar die Erkenntnis von Minderwertigem begleiten können, sind ein phänomenologisch starkes Argument für die Gefühlsintensität des Erkennens überhaupt. Sie machen zugleich deutlich, wie viel intensiver diese Gefühle beim Verstehen von dichterisch gestalteter Handlung sein müssen, das ja sozusagen den konkretesten Gegenstand, die seelisch-charakterliche Bestimmtheit aus dem Zusammenhang der Teile miteinander erschließt.

In der *Rhetorik* bringt Aristoteles die Lust am Erkennen mit der Lust zusammen, mit der die Leute in der Regel sich dem Staunen und Bewundern hingeben. Dieser Zusammenhang ist für Aristoteles bekanntlich nicht beliebig. Mit Platon (*Theaitet* 155d) gilt das Staunen ja auch Aristoteles als der Anfang der Philosophie (*Metaphysik* I,2, 982b11ff., 983a12ff.). Im Staunen, so betont Aristoteles, ist der Mensch nicht (mehr) irgendwie ‚poietisch' tätig. Wer staunt, will nichts herstellen, zielt nicht auf irgendeinen Nutzen usw., sondern er bemerkt, dass er etwas nicht weiß, fühlt sich in Aporie und begehrt, diese Aporie zu überwinden und Wissen zu erlangen (s. auch *Rhetorik* I,11, 1371a31–34). Deshalb entsteht Philosophie nach Aristoteles in einer Gesellschaft in der Regel erst, wenn ihr alles unbedingt Lebensnotwendige zu Gebote steht. Dasselbe gilt auch für Kunst und Literatur. Zeiten extremer Not oder Bedrängnis sind der Kunst nicht günstig, die eine gewisse Unabhängigkeit von praktischen und technischen Bedürfnissen braucht, um sich entfalten zu können.

Zu § 2: Die Differenzierung der literarischen Gattungen nach den Charakteren der Dichter (48b20–49a9)

1. Dichtung beginnt mit dem für uns Früheren

Im ersten Abschnitt des vierten Kapitels führt Aristoteles die Entstehung von Kunst und Literatur auf die Fähigkeit des Menschen zum Nachahmen zurück und erklärt die Freude und das Vergnügen an dieser Betätigung mit der Lust am Erkennen überhaupt: Im Erkennen entfaltet der Mensch seine ihm eigentümliche Aktivität am vollendetsten und erfährt darin die höchste Lust. Auf diese Erklärung greift er zu Beginn dieses Abschnitts zurück und

rechnet auch den Sinn für Rhythmus und Harmonie zu der den Menschen auszeichnenden Befähigung zu künstlerischer Aktivität. Darüber, ob Aristoteles diesen Sinn für Rhythmus und Harmonie als eine eigene, zum Nachahmen hinzukommende Ursache für Literatur versteht (so dass man in ihm erst die zu Beginn genannte zweite Ursache der Dichtung zu erkennen hätte) oder ob er im eigentlichen Sinn nur das Nachahmen und die Freude daran als Entstehungsbedingungen ansieht, denen er mehr oder weniger beiläufig diesen Sinn für Rhythmus und Harmonie anfügt, gibt es in der Forschung seit jeher viel Unsicherheit.

Entscheidend für ein richtiges Urteil ist, dass man den Sinn oder die Fähigkeit für Rhythmus und Harmonie nicht als eine Art zusätzlichen Naturtrieb neben den ‚Nachahmungstrieb' stellt. Einen Sinn für Rhythmus und Harmonie hat, wie Platon schon betont (*Gesetze* 653e), wer fähig ist, Ordnung und Unordnung unter den Bewegungen zu unterscheiden. Auch dieser ‚Sinn' ist also eine besondere Form der Erkenntnisfähigkeit, eben der Form, die sich auf die Ordnung unter Bewegungen richtet. Im ersten Kapitel rechnet Aristoteles ‚Rhythmus' und ‚Harmonie' unter die möglichen Medien der Nachahmung wie Farbe, Gestalt, Tanz, Sprache. Der Sinn für ‚Rhythmus' (und dazu gehört auch der Sinn für die metrische Gestaltung der Sprache, wie Aristoteles betont) und ‚Harmonie' (und dazu gehört auch der Sinn für den musikalischen Klang der Sprache wie für die Komposition von Melodien u. ä.) gibt dem Menschen die Möglichkeit – und ist in diesem Sinn ein ‚Medium' – der Nachahmung von, wie Aristoteles schon im ersten Kapitel anfügt, „*Charakteren, Gefühlen und Handlungen*" (1447a28). In der *Politik* spricht Aristoteles von einer „*gewissen Verwandtschaft der Seele zu Harmonie und Rhythmus*", weil die charakterlichen Haltungen der Seele von der Ordnung oder Unordnung der psychischen Tätigkeiten und damit auch von Harmonie und Rhythmus abhängig sind (*Politik* VII,5, v.a. 1340a14–b29). Rhythmus und Harmonie sind also nicht zusätzliche Ursachen, die zur Fähigkeit des Menschen zur Nachahmung hinzukommen müssen, sondern sie sind wie Sprache und Gestik Formen psychischer Akte, die den Vollzug einer bestimmten, vom Künstler intendierten Nachahmung möglich machen. Sie gehören also zu den komplexen inneren Bedingungen der Möglichkeit des Nachahmens selbst und sind dadurch (mögliche, nicht immer notwendige) Mitgestaltungselemente von Kunst und Literatur.

Dass Aristoteles gerade Rhythmus und Harmonie auswählt und nicht auch noch auf mögliche andere Medien anderer Künste verweist, zeigt, dass es ihm hier um die Bedingungen der Entstehung von Dichtung selbst geht. Die Frage, warum er nicht auch noch darauf verweist, dass man sprechen können muss, wenn man dichten will, muss man wohl damit beantworten, dass er häufig zu Selbstverständliches nicht eigens ausspricht.

Die geschichtliche Entwicklung der Befähigung zu literarischer Nachahmung zur Kunstform setzt nach Aristoteles außergewöhnliche Begabung voraus, sie verläuft in kleinen Schritten und beginnt *„ek tōn autoschediasmátōn“* (1448b23f.). Die übliche Übersetzung ist: *„aus Stegreifversuchen“*, *„aus Improvisationen“*. Improvisation gibt es jedoch auch in künstlerisch hochentwickelten Stadien, z. B. bei Improvisationen über ein musikalisches Thema auf der Orgel. Andererseits verbinden viele Interpreten mit ‚Stehgreifversuchen‘ die Vorstellung eines bloßen, blinden Herumprobierens ohne Überlegung.

Beides kann nicht die Aussage sein, die Aristoteles hier intendiert hat. ‚*Die zum Nachahmen außergewöhnlich Begabten*‘ muss im Sinn der *Poetik* ja meinen: ‚die, die besonders fähig waren, menschliches Handeln auf seine Gründe hin zu durchschauen (sc. und die deshalb auch fähig waren, ein einheitlich durchgestaltetes Handeln darzustellen, das sich nicht im immer wieder Anderen des äußeren Scheins verfängt)‘. Auch die ersten Schritte dieser künstlerisch Hochbegabten unterscheiden sich also vom bloßen Begaffen menschlichen Handelns durch ein eindringendes Begreifen und sind in diesem Sinn rational, nicht von ‚bloßen‘ Gefühlen oder Einfällen geleitet. Sie beginnen aber natürlich nicht schon mit der differenzierten Einsicht in alle inneren Gründe des Handelns eines Menschen und seiner einheitlich durchkomponierten Darstellung, sondern mit dem, was einem nahe (vgl. die Grundbedeutung von *autoschedón*, *autoschediē*) liegt, gegenwärtig ist, leicht zu Gebote steht.

Eine Entwicklung in genau diesem Sinn rekonstruiert Aristoteles auch bei der Beschreibung, wie aus dem Staunen die Philosophie hervorgegangen sei: *„Am Anfang staunten sie über dasjenige Verwunderliche, das ihnen vor Augen lag, dann gingen sie so in kleinen Schritten weiter …“* (*Metaphysik* I,2, 982b12f.).

Ähnlich entsteht die Dichtung aus einzelnen charakteristischen Äußerungsformen der Sprache oder des Handelns eines Menschen, die in einfachen Unterscheidungsakten schnell erfassbar und deshalb vielen bekannt sind, um von dem so Begriffenen ausgehend zur Gestaltung kleiner Szenen, Sketche und dergleichen zu kommen, in denen der innere Zusammenhang charakterlicher Motive bereits deutlicher artikuliert ist, usw.

So jedenfalls charakterisiert Aristoteles selbst im Folgenden die Entwicklung und folgt damit der für ihn grundlegenden Analyse, wie der Mensch von dem ihm leichter Zugänglichen ausgehend theoretisch oder praktisch fortschreitet (der Locus classicus für die Unterscheidung des *Früher für uns* und *Früher der Sache nach* Seienden ist: *Zweite Analytiken* I, 2, 71b33–72a7). Die Entstehung der Dichtung darf daher nicht als ‚Emergenz‘ aus Zufallsaktivitäten verstanden werden, aus deren gelegentlichen Erfolgen sich schließlich eine Art regulierter Erfahrung ergeben habe (s. wieder Halliwell 1986, S. 88). Diese in den Naturwissenschaften heute als *Serendipity* bezeichnete Form

des Erkennens, die Zufälliges geschickt ausnutzt (wie die persischen Prinzen von Serendip bei Horace Walpole), ist sicher nicht die Form, die Aristoteles für das typische ‚Schicksal' menschlichen Forschens hält. Das Fortschreiten im Erkennen braucht einen methodischen Weg, auf dem ein anfängliches Begreifen konsequent erweitert und vereinheitlicht wird.

Zunächst aber wendet sich Aristoteles dem für ihn wichtigen Aspekt zu, dass man die Entwicklung von Dichtung und Literatur als einen differenzierten Prozess begreifen müsse, und zwar differenziert nach den unterschiedlichen, individuellen Ausformungen der Nachahmungsfähigkeit und des Nachahmungsinteresses bei den einzelnen Dichtern. Auch das zeigt noch einmal, dass sich Aristoteles eine historische Entwicklung keineswegs als *„einen naturgesetzlichen Prozeß"* vorstellt, der in determinierter Einsträngigkeit mit *„wenig Raum für Spontaneität, für geniale Leistungen einzelner"* (Fuhrmann 1992, S. 23) abläuft, sondern als einen Vorgang, der je nach den Personen, von denen er vorangetrieben wird, verschieden ist. Die hohe Bedeutung, die Aristoteles Homer für die Entwicklung von Tragödie und Komödie als den Gattungen, die sich als selbständige Handlungsdarstellungen aus dem Epos gelöst haben, zumisst, zeigt von einer weiteren Seite her, dass die Auffindung und Ausführung von in der Sache liegenden Entwicklungsmöglichkeiten für Aristoteles von der individuellen Leistung Einzelner abhängt.

2. Der Charakter des Dichters bestimmt sein Darstellungsinteresse und seine Darstellungsfähigkeit

Wie schon im zweiten Kapitel geht Aristoteles auch hier nur auf den Grundunterschied ein, *„von dem abhängt, was für einen Charakter jemand hat"* (1448a2f.). Er bringt zu dem dort Gesagten aber noch einen neuen Aspekt hinzu: Dichtung unterscheidet sich nicht nur nach den dargestellten Charakteren, sie unterscheidet sich zuvor schon nach den Charakteren der Dichter, ja er behauptet, es gebe eine innere Affinität zwischen dem Dichter und seinem Gegenstand, so dass die Entscheidung, welche Art von Charakter ein Dichter darstellt, von seinem eigenen Charakter abhängt: Schönes Handeln werde von schönen, anspruchsloseres Handeln von anspruchsloseren Charakteren dargestellt.

Abgesehen von dem (sicher nicht berechtigten) Vorwurf, Aristoteles beurteile die Unterschiede unter Dichtwerken nach dichtungsfremden, ‚moralischen' Gesichtspunkten (s. dazu o. S. 241ff.), sehen viele in dieser These auch ein unakzeptables (‚noch platonisches') Fehlurteil über Dichtung. Muss man ein guter Mensch sein, um gute, und ein schlechter, um schlechte Menschen darzustellen?

Man kann diese Kritik noch um eine weitere, oft als Fehlurteil bezeichnete Eigentümlichkeit von Aristoteles' Literaturverständnis ergänzen. Er be-

hauptet nämlich auch noch (Kap. 17), man stelle Gefühle dann am besten dar, wenn man sie selbst empfinde. Der Gekränkte stelle Kränkung, der Zürnende Zorn am wahrhaftesten dar (1455a30–32). Dieser Auffassung kann man die (z.B. in der Literatur der Moderne des 20. Jahrhunderts) häufig belegte Erfahrung entgegenstellen, dass es oft gerade die teilnahmslose Distanz des Autors zu seinem Gegenstand ist, die ihn am besten befähigt, die Gefühle seiner Figuren literarisch gut und adäquat zu schildern.

Die Berufung auf diese Erfahrung zeigt aber auch besonders deutlich, dass die gleichen Worte bei Aristoteles und in einem modernen Kontext nicht dasselbe bedeuten. Der Gefühle distanziert beurteilende Beobachter urteilt aus der Perspektive des Bewusstseins. Für ihn ist also das Bewusstsein das Aktive, rational Kontrollierte in ihm, die Gefühle, die er deshalb gar nicht in sich entstehen lässt, sind dagegen etwas, was sich dieser rationalen Kontrolle entzieht. Sie verschließen sich in ihrer unbewussten Konkretheit der Sprache und sind daher sozusagen nur von außen in sprachliche Form und Formung überführbar.

Im Unterschied zu dieser Auffassung beurteilt Aristoteles Gefühle nicht aus der Perspektive des Bewusstseins, sondern aus der ihnen immanenten Rationalität. Ein authentisch und tief empfundenes Gefühl ist für ihn nicht das von keiner Reflexion überformte Gefühl, sondern das richtige, dem Gegenstand angemessene Gefühl. Solche Gefühle können zwar ohne Bewusstsein, nicht aber ohne Unterscheidungsfähigkeit entstehen, ja man kann im Sinn des Aristoteles sagen, dass Gefühle überhaupt nur, wenn sie aus in sich bestimmten Unterscheidungen hervorgehen, (in Sprache oder einem anderen Medium) darstellbar sind. Über ein sentimental-überschwängliches, allem und jedem gleich geltendes Mitgefühl, über eine unbestimmte, keine auch nur irgendwie bestimmte Bedrohung unterscheidende Angst kann man vielleicht viele Worte machen, eine konkrete Darstellung von ihnen, in der sie selbst zu Wort kommen, kann es nicht geben. Ein Gefühl richtig, wahrhaft empfinden heißt nach Aristoteles daher, ein richtiges, dem jeweiligen Gegenstand angemessenes Gefühl zu haben.

Der Zorn soll also auf einer richtigen Einschätzung des erlittenen Unrechts, die Scham auf der richtigen Einschätzung der möglichen Entehrung, das Mitleid auf der richtigen Einschätzung des unverdienten Unglücks usw. beruhen. Geht man den Voraussetzungen einer solchen richtigen Einschätzung unter Berücksichtigung des Aristotelischen Erkenntnisbegriffs nach, wird deutlich, dass ein abstraktes Wissen, ein bloßes Bewusstsein von Regeln oder Verhaltensmustern dafür niemals ausreichend sein kann. Da diese Einschätzung eine konkrete, auf die jeweilige Situation und ihre besonderen Inhalte bezogene Einschätzung sein muss, ist die gestellte Erkenntnisaufgabe die gleiche wie bei einer Wahrnehmungserkenntnis. Um etwa eine kompetente Fähigkeit zur Beurteilung des Geschmacks eines bestimmten Weins

zu erlangen, genügt es nicht, ein abstraktes Wissen über die Qualitäten guter Weine zu besitzen, man muss diese Qualitäten vielmehr beim Schmecken eines bestimmten Weins je für sich und in ihrem Verhältnis zueinander bemerken und unterscheiden und wird nur in genau dem Maß, in dem man dazu in der Lage ist, auch den Wert dieses Weins schätzen können. In diesem Sinn gilt dann aber: Nur wer selbst einen Wein zu genießen versteht, kann auch ein zutreffendes Urteil über ihn fällen. Der Genuss ist im Sinn dieses Aristotelischen Verständnisses von Sinnlichkeit der Indikator für die Vollendung einer sinnlichen Erkenntnis.

Im gleichen Sinn gilt das aber auch für komplexere Gefühle. Wer ein Gefühl der Scham, des Zorns, der Furcht oder des Mitleids richtig einschätzen und darstellen können will, muss an einer bestimmten einzelnen Handlung gleichsam schmecken können, was an ihr das Gefühl der Ungehörigkeit, der Entehrung, der Bedrohung usw. ausmacht. Wer dafür keinen Sinn hat, und das heißt eben, wer etwa bei der Darstellung eines Unrechts nicht die Empörung spürt, die es erregen muss, dokumentiert eben damit, dass er gar nicht weiß, von welchem Unrecht er eigentlich spricht. Denn auch hier ist das (angemessene) Gefühl der Indikator für die Genauigkeit der Erkenntnis.

Wenn man etwa verfolgt, wie Homer Achills empfindlichen Sinn für Gerechtigkeit darstellt: bei seinem Eintreten für das unter der Pest leidende Heer (*Ilias* I, V. 53ff.); für den Apollon-Priester (I, V. 74–91); dabei, wie er zwischen Boten und Botschaft unterscheidet, als die Gesandten Agamemnons seine geliebte Briseis abholen (I, V. 330–347); bei seinem zuvorkommenden Umgang mit der Bittgesandtschaft des Heeres (IX, V. 193–221) usw., bis hin zu seiner Fähigkeit, selbst dem Vater seines größten Feindes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen (XXIV, V. 507–676), und wenn man noch genauer verfolgt, wie Homer bis in kleine Handlungsdetails und Gesten hinein im einzelnen vorführt, wie Achill seine Freunde wie auch seine Feinde so behandelt, wie er glaubt, dass es ihnen gebührt, etwa wenn er darstellt, wie Achill die Bittgesandtschaft mit feinster Höflichkeit empfängt, mit welchen besonderen Verrichtungen und Gesten er für sie das Essen zubereitet und die Bewirtung gestaltet (IX, V. 193–221); zu welchen Verhaltensformen Achill findet, weil er mit Einsicht, Vorsicht und Rücksicht den alten Priamos behandeln will (XXIV, V. 507ff.), usw. – wenn man diese Art der Darstellung beachtet, kann kaum ein Zweifel sein, dass sie nur dem möglich ist, der selbst einen empfindlichen Gerechtigkeitssinn hat.

Analoges gilt – wenn auch in einem eingeschränkteren Sinn – für den Zuschauer im Theater oder für den Leser einer Dichtung. Auch er muss eine Affinität zu den Gefühlen der handelnden Personen haben. Wer überhaupt kein Auge und keine Empfindungsfähigkeit für die Schönheit und den Liebreiz einer unberührten Natur hat, wird auch nicht verstehen und nicht mitempfinden können, was Hippolytos (im Drama des Euripides) an ein Leben

im Gefolge der Göttin Artemis (die für den Anspruch auf Integrität der Natur steht) fesselt. Eine solche Affinität muss nach Aristoteles nicht nur grundsätzlich vorhanden sein, sie darf auch nicht durch augenblickliche Stimmungen oder andere heftige Emotionen gestört sein. Ein Mensch, der gerade in einem Zustand der Euphorie ist, hat keinen Sinn für Gefahren, die anderen oder ihm drohen, usw. (s. genauer u. S. 476ff.).

Der Unterschied zwischen dem Dichter und den Zuschauern oder Lesern besteht darin, dass für diese eine gewisse Affinität hinreicht, um die dargestellte Handlung zu begreifen und mitzufühlen. Ihre Gefühle werden gerade durch dieses Miterleben differenziert und sublimiert. Für den Dichter, wie etwa für Homer, der nicht nur über Achills Handeln und Fühlen mit allgemeinen Beschreibungen berichten will, sondern der in genauer Treue eben das zum Ausdruck bringen will, was Achill in dem einen und dem anderen inneren Zustand in sich bewegt und demgemäß äußert, genügt eine bloße Affinität nicht, er muss eine erfahrungsreiche Einsicht in das haben, was jemand denkt und empfindet, wenn er als ein Mensch von dieser Art in dieser Weise verletzt worden ist, zwischen verschiedenen Gefühlen hin und her gerissen ist, Mitleid mit einem Feind empfindet usw.

Der Schritt von hier zum Verständnis der Aristotelischen Behauptung, dass es zwischen dem Charakter des Dichters und den Gegenständen, die er darstellt, eine innere Beziehung gebe, ist klein. Das, woran jemand Lust und Unlust empfindet, ist das, was seinen Charakter ausmacht, und zwar dann, wenn er nicht in jeder Situation Anderes und Neues als lust- oder unlustvoll empfindet, sondern wenn seine Empfindungen eine durch Erfahrung gefestigte Kontur haben. Genau dies setzt aber voraus, dass jemand das, was ihm Lust oder Unlust bereitet, zu unterscheiden gelernt hat, und das heißt: Er muss etwas von den Gegenständen verstehen, die ihm angenehm oder unangenehm sind.

Zwischen dem, was einem angenehm oder unangenehm ist, und dem, wofür oder wogegen man sich entscheidet, gibt es nach Aristoteles aber einen direkten Zusammenhang, denn das angenehme oder unangenehme Gefühl ist – vermittelt über die Vorstellung, die die gegenwärtige Erfahrung in die Zukunft projizieren kann – Ursache eines Willens zu einer bestimmten Handlung. Wer also nicht nur ein Wissen über eine Sache hat, sondern wer sie selbst in ihren verschiedenen Aspekten unterscheiden und auffassen kann, dem ist sie genau dieser Erkenntnis entsprechend auch angenehm oder unangenehm, und genau in dem Maß, in dem sie ihm angenehm oder unangenehm ist, entsteht auch ein Wille in ihm, sich für oder gegen sie zu entscheiden. Das aber, wofür oder wogegen jemand sich entscheidet, macht, wie Aristoteles sagt, den Charakter eines Menschen aus (Kap. 15, 1454a16–19).

In umgekehrter Reihenfolge kann man also auch sagen: Der Charakter eines Menschen bestimmt, wofür sich jemand entscheidet, was er vorzieht

oder meidet. Das, was jemand vorzieht oder meidet, hängt davon ab, was ihm angenehm oder unangenehm ist. Was jemandem angenehm oder unangenehm ist, hängt davon ab, wie er die Sache selbst in ihren Unterschieden erfasst. Zwischen dem Charakter eines Menschen und den Gegenständen, zu deren Erkenntnis er begabt und fähig ist, gibt es also einen direkten Zusammenhang, der bei der Aufgabe, die Aristoteles einem Dichter gestellt sieht, von einer besonderen – literaturspezifischen – Art ist. Dichtung soll ja menschliches Handeln begreifen und darstellen. Gehandelt aber wird, wie Aristoteles wiederholt betont, in einzelnen Situationen mit konkreten Entscheidungen (z. B. *Nikomachische Ethik* VII, 5, 1146b31–47b19, v. a. 47a3f., s. u. S. 439ff.). Handeln kann also nicht mit allgemeinen Begriffen in allgemeinen Schilderungen dargestellt werden, sondern nur in der treffenden Auswahl genau derjenigen Worte und Taten, die Ausfluss charakteristischer Tendenzen eines Menschen sind.

Auch wenn es daher vorstellbar ist, dass ein auktorialer Erzähler von der großen Sehnsucht, der tiefen Liebe, der ängstlichen Besorgtheit usw. einer seiner Figuren spricht, ohne selbst diese Gefühle nachzuempfinden – dass er (ohne mit diesen Begriffen nur Symbole, die auf diese Gefühle verweisen, zu benutzen) die je einzelnen Äußerungen, in denen diese Figur diese und keine anderen Gefühle ausdrückt, vorführt, ohne selbst das Sehnsuchterweckende, Liebreizende, Besorgniserregende dieser Person erfasst und mitempfunden zu haben, ist unmöglich.

Man kann sogar noch weiter gehen und sagen, dass jemand, der etwa überhaupt keine Scham empfindet, weil er gar nicht weiß, wovor er sich schämen sollte, auch nicht in der Lage ist, darzustellen, wie ein schamhafter Mensch sich verhält oder äußert. Und jemand, der kein Interesse an der Unterscheidung gerechten und ungerechten Handelns hat und weder ein ungutes Gefühl bei ungerechtem noch ein gutes Gefühl bei gerechtem Handeln hat, hat gar keinen Ansatzpunkt, von dem her er eine Vorstellung davon gewinnen könnte, wie gerechte Menschen handeln und fühlen. Das wäre nicht anders, als wenn jemand, der nicht einmal merkt, wo eine Melodie beginnt und endet, die Gefühle beschreiben wollte, die jemand beim Hören eines bestimmten Musikstückes hat.

Der Anschein, dass man die Gefühle, die jemand z. B. beim Hören einer bestimmten Musik empfindet, in einer poetischen Weise beschreiben könne, auch wenn man selbst für diese Art der Musik gar keine Empfindungsfähigkeit habe, ja dass dies der kalt Beobachtende besser könne als der im Gefühl Befangene, kann nur entstehen, wenn man dabei gar nicht auf die genauen Akte achtet, mit denen jemand der Bewegung einer Komposition folgt, sie aufnimmt und dadurch erst ganz bestimmte Gefühle empfindet, sondern wenn man sich auf die reine Beschreibung der (scheinbar irgendwie unbewusst entstandenen) Gefühle beschränkt, etwa dass jemand sich tief getroffen, er-

regt, in jubelndes Entzücken oder schwermütige Melancholie versetzt fühle, usw. Diese Beschreibung fasst eine Vielzahl konkreter seelischer Akte unter Oberbegriffen zusammen und bleibt daher notwendig abstrakt, auch wenn sie diese Begriffe in Metaphern oder Bildern ausdrückt. Diese Art, Abstraktes in konkret-poetischer Sprache darzustellen, setzt allerdings Distanz voraus, sie darf sich nicht auf das einlassen, womit jemand, der sich schämt, verliebt ist, Musik genießt, unmittelbar und intensiv beschäftigt ist, da sie ja nicht diese Beschäftigungen selbst, sondern deren ‚Gefühlswirkung' im Auge hat und in ihrer Beschreibung die Aufgabe von Dichtung sieht. Aristoteles' Literaturbegriff weicht von diesem Literaturverständnis nicht unerheblich ab (s. genauer u. S. 476ff. und S. 694ff.).

Macht man nicht diese Perspektive zur Grundlage seines Urteils, sondern legt den direkten Erkenntnisbegriff des Aristoteles und die in ihm gedachte unmittelbare Verbindung von Erkenntnis und Lust zugrunde, dann ist die Aussage, dass man selbst einen gut gebildeten Charakter haben muss, um gute Charaktere beschreiben oder darstellen zu können, keineswegs im Streit mit den Phänomenen, sondern beruht auf nachprüfbarer Erfahrung und Selbsterfahrung.

Sie ist eine direkte Konsequenz aus der schwächeren Behauptung des Aristoteles, dass man ein Gefühl dann am wahrhaftesten darstellen könne, wenn man es selbst empfinde. Die scheinbar gegenteilige (v. a. aus dem romantischen Ironiebegriff kommende) Vorstellung, man brauche *„einen Punkt außerhalb des Lebens, von dem aus über das Leben reflektiert werden kann"* (Thomas Mann, *Altes und Neues*, Bd. 9, S. 569), ist Aristoteles keineswegs fremd; eine berechtigte Valenz für eine literarische Darstellung hat eine solche Distanz gegenüber ‚dem Leben' im Sinn eines Gefangenseins in den Gefühlen eines unmittelbaren Erlebens nach Aristoteles aber nur bei tatsächlich irrationalen Gefühlen. Nur wenn man an solche Gefühle denkt, erscheint es plausibel, dass man von ihnen frei sein müsse, um als eine Art *„homo dei"* einen *„regierenden Überblick"* (Thomas Mann, a. a. O.) über das zu haben, wohinein die direkt Empfindenden blind verstrickt sind. Wer rasend vor Zorn, Liebe, Eifersucht, Verzweiflung usw. ist, ist aber nach Aristoteles entweder so sehr von einem äußeren Schlag getroffen, dass er zu einer richtigen Empfindung seines Zustands gar nicht fähig ist, oder er hat – wie etwa die blinde Verliebtheit, die nicht auf einem Erkennen und ‚Schmecken' der wertvollen Züge eines anderen beruht, sondern die aus wenigen Eindrücken in einem rauschhaften Gesamtzustand entsteht – ein zu abstrakt-unbestimmtes Gefühl. Solche Gefühle entziehen sich grundsätzlich einer artikulierten Beschreibung, sie erlauben eigentlich nur ein ‚rhetorisches' Verhältnis zu ihnen. ‚Rhetorisch' muss dabei im Sinn des hellenistisch-neuzeitlichen Sinns von Rhetorik verstanden werden als die formale Gestaltungszutat zu einem im Grunde beliebigen und jedenfalls dem Bewusstsein mit seinen Kategorien und Re-

geln unzugänglichen Inhalt. Wenn Gefühle rauschähnliche Zustände sind, sind ihre inneren Akte unerkennbar, man kann sich nur auf ihre ins Bewusstsein tretenden Wirkungen beziehen, und zwar nur dann, wenn man selbst nicht im Rausch ist, sondern in distanzierter Beobachtung erfasst, wovon der im Gefühlsrausch Versunkene gar kein Bewusstsein hat.

Ein solches äußerliches Verhältnis ist aber bei Gefühlen, die auf konkreten, bestimmten Empfindungen beruhen, weder nötig noch wünschenswert. Wer nicht aus einer rührselig-sentimentalen Grundgestimmtheit heraus ein mitfühlendes Herz für alles und jedes hat, sondern wer konkret mitfühlt, in welchem Ausmaß jemandem, der dies nicht verdient hat, ein bestimmtes Unglück widerfahren ist, der wird sich nicht in unerklärlicher Weise betroffen fühlen, sondern er kann dieses Gefühl auch artikulieren, ja er kann es um so genauer und zutreffender ausdrücken, je mehr er alle Einzelheiten dieses Unglücks mitzuempfinden in der Lage war. Diese Bevorzugung konkreter vor abstrakten Gefühlen ist der wichtigste Grund, warum Aristoteles Tragödien, in denen der entsetzliche Ausgang gerade noch vermieden werden kann, sogar noch höher schätzt als Tragödien, die im Scheitern eines Handelns enden. Entsetzen schafft eine Art betäubten Zustands und behindert so ein wirklich tiefes und zugleich differenziertes Mitgefühl mit jemandem (s. genauer u. S. 516ff.).

3. Homer als Vorbild für die nachepische Dichtungsentwicklung

Auch bei der knappen Skizze, die Aristoteles von der Entwicklung der Dichtung in der ihm historisch zugänglichen Zeit gibt (1448b28–49a9), scheint er (vielen) eine widersprüchliche und nicht stimmige Darstellung gegeben zu haben. Hauptgrund für diese vermeintlichen inneren Diskrepanzen ist die Rolle, die er Homer zuweist. Fraglich erscheint erstens: Wie kann einem einzelnen Individuum eine so wichtige, die ganze spätere Entwicklung beispielhaft prägende Leistung zugestanden werden, wenn diese Entwicklung zugleich als ein natürlicher Prozess ausgegeben wird, der sein ihm immanentes Ziel, wie Aristoteles selbst sagt, durch viele Individuen und in vielen Schritten erreicht? Fraglich erscheint aber auch zweitens, wie Aristoteles von einer Vollendung am Anfang sprechen kann, wenn er zugleich behauptet, die Dichtung habe sich aus primitiven Anfängen entwickelt und habe ihre Vollendung erst in der Tragödie des 5. Jahrhunderts erreicht?

Die Antwort auf die erste Aporie ergibt sich aus der Beachtung des richtigen Naturbegriffs (*Natur* (3), s. o. S. 275ff.). Die natürliche Anlage (*Natur* (2)) zum Dichten hat der Mensch, weil er befähigt ist, sein eigenes Handeln zu begreifen und aus seinen (inneren) Gründen darzustellen. Die Ausbildung dieser Anlage ist nicht Sache eines Naturvorgangs, sondern muss von einzelnen in selbständiger Ausübung ihrer Erkenntnisvermögen geleis-

tet werden, indem sie sich an den Bedingungen, die dieses Handeln begreifbar und darstellbar machen (*Natur* (3)), orientieren. Eine vollendete Entfaltung ihrer Anlagen erreichen nach Aristoteles grundsätzlich nur wenige. Sie ist Sache einzelner, nicht einer allgemeinen Entwicklung. Als Dichter, der in herausragender Weise begriffen hat, was menschliches Handeln ist und wie man es in einer poetischen ‚Nachahmung' in sinnfällige Erscheinung treten lässt, hat Homer etwas, wozu alle von Natur (2) aus befähigt sind, verwirklicht und damit (etwas nur Mögliches in Wirklichkeit überführt und so) gezeigt, was die Natur (3) der Dichtung ist.

Die zweite Aporie lässt sich auflösen, wenn man zwischen epischen und dramatischen Dichtungen unterscheidet. Im Bereich des Epos hat Homer in paradigmatischer Weise gezeigt, wie eine in sich differenzierte, vollendete Handlungskomposition die poetische Qualität einer *Mimesis* ausmacht. Bei dieser epischen Darstellungsform ist die eine das Ganze durchorganisierende Handlung in ein Gefüge ihr zu- und untergeordneter Teilhandlungen eingebettet. Der Prozess aber, von dem Aristoteles sagt, er habe sich Schritt für Schritt aus einfachen Anfängen entwickelt, ist ein Prozess, der auf eine selbständige Handlungsdarstellung ausschließlich einer Handlung zuläuft. Das Besondere dieser Entwicklung darf dabei nicht darin gesehen werden, dass in ihr nicht Formen des epischen Erzählens weitergebildet, sondern Formen einer direkt ‚mimetischen' Handlungsdarstellung ausgebildet werden. Dieser formale Unterschied ist zwar notwendig, damit dramatische Darstellungen entstehen konnten. Sie machen aber nicht den Unterschied zwischen einer noch anfänglichen und einer vollendeten Handlungskomposition aus. Im Gegenteil: Trotz der Vollendung der Handlungsdarstellung im Epos führte die Hinwendung zu dem Modus einer direkten Handlungsdarstellung offenbar dazu, dass man die *sýstasis tōn pragmátōn*, die funktionale Durchorganisation aller zu einer Handlung gehörenden Elemente, erst wieder neu erlernen musste. Im 26. Kapitel, in dem Aristoteles die (gewisse) Überlegenheit der Tragödie über das Epos zu erweisen sucht, bestätigt er selbst zunächst das allgemeine Kunsturteil, dass eine erzählende Darstellungsweise von einer höheren Kultiviertheit zeuge als die direkt dramatische Darstellung, die alles in anschaulicher Bewegtheit zeigt, als ob die Zuschauer nur das zu begreifen in der Lage wären, was sie direkt vorgeführt bekommen.

Nicht der dramatische Darstellungsmodus also ist es, der zu einer Vollendung der dichterischen *Mimesis* hinführt – für sich genommen ist er eher Anlass der Notwendigkeit eines Neuanfangs bei einfachen Vorformen –, sondern es ist die mit ihm gegebene Möglichkeit, sich bei der Gestaltung einer Handlung ganz und nur auf die Bedingungen zu konzentrieren, die ausmachen, dass eine Handlung in allen ihren Momenten erfasst und in ihrer einheitlichen Zusammengehörigkeit dargestellt werden kann – und zwar so, dass sie auch als diese eine Handlung beim Lesen oder Zuschauen ganz

begriffen werden kann. Dies musste nach Aristoteles im neuen Nachahmungsmodus und in seiner selbständigen, aus dem Epos herausgelösten Form erst erlernt werden – in beiden Bereichen: in der rühmenden Darstellung bedeutenden wie in der satirischen Darstellung anspruchsloseren Handelns. Für diesen Prozess konnte Homer Lehrer und Vorbild sein. In *Ilias* und *Odyssee* habe er demonstriert, worin überhaupt eine adäquate *Handlungsmimesis* besteht, er habe auch die Weise, wie man sie dramatisieren müsse, vorgezeichnet. Das gleiche habe er durch seinen *Margites* für die Komödie geleistet, weil er sich dabei nicht auf die satirische Darstellung vereinzelter Züge eines Menschen beschränkt, sondern die Satire in eine geschlossene Handlung integriert habe. Damit habe er auch überhaupt erst deutlich gemacht, was das Lächerliche (sc. als Grundcharakteristikum der Komödie) sei (s. Kap. 5).

Zu § 3: Historische Anmerkungen zur Entwicklung der Tragödie (49a9–31)

Was Aristoteles über Ursprung und Entwicklung der Tragödie (sc. in Griechenland, v. a. in Athen) sagt, hat den Charakter einer zusammenfassenden, knappen Skizze. Da wir fast keine der Angaben, die er macht, aus unabhängigen Quellen kontrollieren können, haben sich in der Forschung viele Kontroversen entwickelt, die bis dahin reichen, dass man Aristoteles selbst eine auf Unkenntnis beruhende Fehleinschätzung der tatsächlichen historischen (v. a. der vermuteten rituell-kultischen) Bedingungen der Tragödie unterstellte. Dass diese Unterstellung kaum berechtigt sein kann, geht aber daraus hervor, dass Aristoteles (1449a37–b1) ausdrücklich feststellt, die einzelnen Entwicklungsvorgänge der Tragödie seien wohl bekannt und dokumentiert (im Unterschied zur Komödie, der eine vergleichbare öffentliche Aufmerksamkeit versagt gewesen sei). Aristoteles beschränkt sich also absichtlich auf einige (seinen Hörern verständliche) Andeutungen, weil es ihm unnötig aufwendig schien, die konkreten Einzelheiten durchzugehen (1449a30f.).

Die Großzügigkeit, mit der Aristoteles über die konkreten Einzelheiten hinweggeht, hat Bedeutung für das Verständnis dessen, was er sagen will. Das Argumentationsziel des 4. Kapitels ist, die anthropologischen Bedingungen aufzuweisen, die die Entwicklung der verschiedenen Arten von Dichtung möglich machen. Diese Bedingungen gelten, da sie aus einer Analyse der Vermögen des Menschen und nicht etwa der Griechen des 5. Jahrhunderts gewonnen sind, allgemein, sie können also, wie Aristoteles über die Entwicklung der Künste und Wissenschaften auch explizit sagt (*Metaphysik* XII, 8, 1074b10–13), unter verschiedenen Umständen immer wieder neu und ähnlich realisiert werden. Die besondere historische Entwicklung im 6. und

5. Jahrhundert in Griechenland kann daher nur beispielhaft sein, sie zeigt eine bestimmte Entstehungsmöglichkeit, nicht etwa die Bedingungen, die notwendig waren, damit eine Dichtungsform, die ein tragisches Handeln darstellt, überhaupt ‚entdeckt' werden konnte. Auf der Erkenntnis, dass Aristoteles ausdrücklich eine auf eine allgemeine Analyse der Vermögen des Menschen gegründete Dichtungslehre geben wolle, beruht das Vorgehen der arabischen *Poetik*-Kommentare, zu rechtfertigen, dass sie die Aristotelischen Unterscheidungen an Dichtungen ihres eigenen Kulturkreises diskutieren. Sie haben damit auch die Wahrscheinlichkeit auf ihrer Seite. Denn es wäre nicht nur ein überheblicher Hellenozentrismus, es wäre von der Sache her auch kaum erklärbar, warum die Möglichkeit, das Scheitern menschlichen Handelns darzustellen, ausschließlich in einer ganz bestimmten Situation der europäischen Geschichte habe entdeckt werden können.

Macht man diese Voraussetzung aber, wie dies in den meisten ‚historischen' Interpretationen der Entstehung der Tragödie geschieht, dann verwandelt sich die Erklärung dieses Vorgangs aus einer wissenschaftlichen Frage nach verstehbaren Gründen in die ‚Beobachtung' einer unerklärlichen, weil absolut einmaligen ‚Emergenz', sie führt auf ein ‚Mysterium' (s. z. B. Moraw/Nölle 2002, S. 4: *„Die Geburt des Theaters ist ein Mysterium, das sich vor mehr als 2500 Jahren ereignet hat."*).

Es ist diese Perspektive, die für den Eindruck verantwortlich ist, Aristoteles' Darstellung der Ursprünge beruhe auf ungenügendem, z. T. von ihm selbst nur erschlossenem Material, das er dann auch noch im Sinn seiner Systematik verändert und auf sie hin interpretiert habe. Im Sinn dieser weit verbreiteten und auch in populärwissenschaftliche Darstellungen eingegangenen Deutung beginnt die Kritik an Aristoteles bereits mit der Frage, warum er den ganzen Bereich, aus dem sich die Tragödie offenkundig entwickelt und zu dem sie auch als Kulthandlung immer gehört habe, den Bereich des Dionysischen, nicht einmal einer Erwähnung für wert hält.

Dazu kommt eine Reihe von Angaben, die so knapp sind, dass sie für uns, auch wenn man alles erreichbare archäologische und historische Material heranzieht, rätselhaft bleiben. Was für eine Art von Dithyrambos und Phallosliedern soll als Ursprung von Tragödie und Komödie gemeint sein, und aus welcher der beiden Arten ist die Tragödie bzw. die Komödie entstanden? Wer sind die ‚Anstimmer', ‚Anführer' dieser Lieder, was war ihre Funktion? In welcher Weise kann aus dem Gegenüber von ‚Anführer' und Chor eine dramatische Handlungsdarstellung hervorgegangen sein? Was schließlich ist unter dem ‚Satyrischen' zu verstehen, das für die frühen Formen der Tragödie charakteristisch gewesen sein soll?

(Die beste kritisch referierende Darstellung der Forschungssituation zu diesen Problembereichen gibt immer noch Lesky 1972, S. 17–48. Eine klare Zusammenfassung

findet man auch bei Latacz, Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993, S. 17–77 – mit allerdings starker Betonung des Dionysischen im Sinne Nietzsches; s. auch Pöhlmann 2002.)

Am meisten irritierend ist ohne Frage, dass Aristoteles den Gott Dionysos, seinen Kult und dessen Riten völlig ausspart.

(Eine gute und gut belegte Darstellung der verschiedenen Seiten des Dionysos gibt Simon 1985, S. 269–294; s. auch Bierl 1991; Schlesier 1997; Farnell 1909, Bd. 5, ch. 4–7 (zu Dionysos); Guthrie 1950, ch. 6 (zu Dionysos).)

Denn gerade im Wesen des Dionysischen glaubte man (mindestens) seit der Romantik den Schlüssel für ein genuines Verständnis des ‚ursprünglich' Tragischen finden zu können. Dionysos steht dabei für die manisch-ekstatischen, die irrational-nächtlichen, rauschhaften Seiten des Menschen (von F. Schlegel, F. Creuzer, F. Chr. Baur, J. J. Bachofen, Nietzsche bis in die gegenwärtige Ritusforschung, etwa bei W. Burkert; s. dazu Gründer 1971; v. Reibnitz 1992; Zwick 1995; einschlägig dazu Henrichs 1984). Aus bestimmten Zügen, etwa dass er bei Homer als ‚rasender (*mainómenos*) Gott' mit einem Gefolge wohl auch rasender Frauen bezeichnet wird (*Ilias* VI, V. 130ff.), dass der Dichter Archilochos (7. Jh. v. Chr.) von sich sagt, er verstehe sich darauf, *„die schöne Weise des Dionysos, den Dithyrambos – vom Wein wie vom Blitz getroffen – anzustimmen"* (West, *Iambi et elegi Graeci*, Frgm. 120), dass Dionysos als Gott der Fruchtbarkeit, auch der phallischen, gilt, als Gott des Weins, dass er oft durch eine Maske dargestellt und in ihr verehrt wird u. dgl., hat man den Schluss gezogen, Dionysos verkörpere das irrational Schöpferische im Menschen, durch das der Mensch aus sich heraustritt, sich verwandelt oder gar seine Individualität gänzlich ablegt und aus einem Innesein mit dem allgemeinen Grund des Lebens heraus handelt.

Den Hintergrund dieses Dionysos-Verständnisses bildet der spezifisch moderne Gegensatz des Rationalen und Irrationalen in der besonderen Ausformung, die er vor allem in der Romantik gefunden hat. Diese komplexe Problematik kann hier nicht behandelt werden (wie die antike Hauptquelle für dieses Dionysosbild, die *Bakchen* des Euripides, durch diese moderne Perspektive überinterpretiert wird, zeigt jetzt gut Radke 2003b, passim). Es ist aber auch nicht erforderlich, denn es ist sehr wahrscheinlich, dass Aristoteles eine Herleitung des Dramatischen aus einem in diesem Sinn verstandenen Dionysischen abgelehnt hätte. Es gibt zwar in der *Poetik* selbst eine scheinbare Bestätigung dieser Herleitung. Denn Aristoteles sagt (Kap. 17, 1455a31–33), Dichtung sei eine Sache der Hochbegabten und der Manischen, die einen nämlich seien aufnahmefähig (für andere Charakterhaltungen), die anderen seien *ekstatikoí*, d. h., sie könnten ganz aus sich heraustreten.

Allein die Tatsache aber, dass diese Aussage in der *Poetik* steht, zeigt, dass sie nicht im Sinn einer rauschhaften Selbstvergessenheit gedeutet werden kann.

Bereits der erste Satz der *Poetik* zeugt ja im Urteil vieler moderner Interpreten von dem *„charakteristischen Vertrauen“* des Aristoteles in den *„rationalen, methodischen und objektiven Charakter“* seiner poetischen *téchnē* (Halliwell 1987, S. 69), und in der Tat betont Aristoteles schon in diesem ersten Satz, dass für ihn das Wesentliche der Dichtung die Handlungskomposition (*mýthos* als *sýstasis tōn pragmátōn*) ist, d. h. die überlegte Organisation einer einzelnen Handlung, die Anfang, Mitte und Ende und insgesamt ihre einheitliche Gestaltung daraus erhält, dass ihre einzelnen Elemente mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aus den allgemeinen Charaktertendenzen eines Menschen abgeleitet sind (Kap. 7–9). Die Forderung, die Gefühle eines anderen Menschen mitempfinden zu können, oder ganz aus sich heraustreten und sich in einen anderen verwandeln zu können (Kap. 17), gehört zu diesem Programm. Der konkret- (und keineswegs abstrakt-)rationale Charakter dieses Programms schließt die Deutung, Aristoteles intendiere eine rauschhaft-unbewusste Selbstvergessenheit des Dichters, ein Eintauchen in ein entindividualisiertes Ganzes, aus. Der Dichter, der darstellen will, was eine Frau wie Medea wahrscheinlich oder notwendig reden und tun wird, wenn sie von der Untreue Jasons getroffen wird, darf sich nicht in blinde Zornes- und Empörungsgefühle hineinsteigern und auf keinen Fall in einen Zustand geraten, in dem er nicht mehr weiß, was er tut, sondern er muss möglichst genau begreifen, was für eine Art und was für ein Maß an Unrecht dieser Medea, die diese ungeheuren Opfer für Jason gebracht hat, widerfahren ist, und er muss sich so auf das Durchdenken dieses Unrechts konzentrieren können, dass er die dabei entstehenden Unlust- und Lustgefühle unmittelbar mitempfindet.

In diesem Sinn sagt Aristoteles, dass denjenigen die *„überzeugendste“* und *„wahrhafteste“* Darstellung gelingen werde, die von ihrer eigenen seelischen Disposition her dieselben Gefühle empfinden können wie die dargestellten Personen (Kap. 17, 1455a30ff.). Dieses Mitempfinden beruht auf einem genauen Begreifen von Gegenstand, Anlass, Art, Ausmaß usw. eines Gefühls und ist daher (im aristotelischen Sinn) rational, da es nicht unbestimmt und unartikulierbar Vieles umfasst, sondern ganz im Gegenteil auf genauen Unterscheidungen beruht und daher auch zu einer artikulierten, poetisch wahren Beschreibung befähigt (s. o. S. 287).

Legt man das Wesen des Dionysischen also ‚aus dem Geist der Musik‘ im Sinne Schopenhauers oder Nietzsches aus und sieht seine Bedeutung für das Schöpferische der Poesie in der Verneinung jeder Individualität und jeder Unterscheidung, in einer *„blinde[n], ihrer Naturkraft nach schrankenlose[n] Produktionskraft“* (Schelling, *Philosophie der Offenbarung*, S. 25), dann könnte aus diesem Ursprung nach aristotelischen Begriffen niemals Dichtung entstehen, auch dann nicht, wenn diese schrankenlose Produktionskraft durch eine besonnene, bildende Kraft (sc. des Apollinischen) beschränkt wird. Denn der einheitliche Zusammenhang aller Teile untereinander und zum Ganzen

(sc. einer Handlung) kommt bei Aristoteles von Anfang an aus bestimmten, konkreten, intelligent unterscheidenden Empfindungen, nicht aus einem unbestimmten Überschwang, dem durch irgendwelche Regeln Zügel angelegt werden.

Es ist wahrscheinlich, dass man von dem Verständnis von Ekstase her, wie es die *Poetik* voraussetzt, auch zu einem historisch zutreffenderen Begriff des Ekstatischen bei Dionysos kommen könnte. Da Aristoteles bei der Beschreibung der Ursprünge von Tragödie und Komödie aber auf diesen Aspekt überhaupt nicht Bezug nimmt, hat er ihn für die Beantwortung dieser Frage offenbar für unwichtig gehalten. Von dem, was er ausdrücklich anführt, ist, wie gesagt, mehreres für uns nicht mehr kontrollierbar. Wir kennen die Frühformen des Dithyrambos und der Phalloslieder nicht und wissen auch nicht, was das Moment des Satyrischen in diesen Frühformen gewesen sein könnte. Seine anderen Angaben fügen sich aber gut in die von ihm bereits vorgelegten Erklärungen:

Auf jeden Fall denkt Aristoteles an chorische Vorformen, die der frühgriechischen Aufführungspraxis entsprechend in der Form von Gesang und Tanz dargeboten wurden. Das Tänzerische hat Aristoteles schon im ersten Kapitel dem Mimetischen zugeordnet: „*... die Tänzer ahmen dadurch, dass sie Rhythmen in Körperbewegungen umsetzen, Charaktere, Gefühle und Handlungen nach*“ (1447a26–28). Auch der Tanz ist für Aristoteles kein Sich-Verlieren im Rhythmus der Bewegung, sondern er nimmt an inneren Bewegungen des Menschen Maß und gewinnt daraus die Ordnung der äußeren, körperlichen Bewegung. Dass Aristoteles mit dieser Auslegung auch in einem historischen Sinn die Intentionen vieler tänzerischer Darbietungen richtig beschrieben hat, belegen Beispiele tänzerischer Glanzleistungen, an denen gerade die Fähigkeit, Gefühle, ja ganze Handlungszusammenhänge (s. o. S. 213ff.) darzustellen, gerühmt wird (wobei letzteres natürlich bereits die entwickelte Tragödie voraussetzt, deren Handlungen den Zuschauern bekannt gewesen sein mussten).

Inhalt dieser Dithyramben- und/oder Phalloschöre waren „*kleine, kurze Mythen*“(1449a19). Das entspricht dem, was Aristoteles bereits allgemein dargelegt hat. Er sieht in der in sich geschlossenen, vollständig durchgeführten Handlung den Höhepunkt der Möglichkeiten dichterischer Darstellung und hält es für näher liegend, zuerst mit der Darstellung einzelner Charakterzüge, einzelner Gefühlsäußerungen oder auch kleinerer, mehr oder weniger bedeutender und signifikanter Handlungsfolgen zu beginnen.

(Auch bei diesen Kleinformen von Dichtung kann man sich von den Aristotelischen Prämissen her eine mögliche Vollkommenheit denken. Diese setzte dann aber ein entwickeltes Handlungsverständnis voraus, das befähigt, signifikante, prägnante innere oder äußere Handlungsfragmente zu einem aussagekräftigen Ganzen zu komprimieren.)

Bei den Vorformen der Tragödie bezieht sich Aristoteles aber auf Handlungsfolgen, die in einer *„lächerlichen Sprache"* und *„auf satyrhafte Weise"* (1449a19f.) dargestellt waren. Das, was wir von dieser ‚satyrhaften Weise' wissen, ist etwas Negatives: Aristoteles meint sicher nicht das Satyrspiel.

Das Satyrspiel, so wie es uns in Fragmenten überliefert ist, setzt die ‚ernste' Tragödie voraus. Es wurde vermutlich zwischen 520 und 510 in das Festprogramm der großen Dionysien aufgenommen. Als ‚erster Erfinder' des Satyrspiels gilt ein Pratinas aus dem dorischen Phleius, der aber als Dichter in Athen wirkte. Das Motiv, in Ergänzung zur Tragödienaufführung wieder Satyrn auftreten zu lassen, lässt sich vielleicht aus einem berühmten Ausspruch eines Chamaileon entnehmen. Chamaileon war ein zur Aristoteles-Schule gehörender Literaturhistoriker (340–270 v. Chr.), der die Entfernung der Tragödie von dionysischen Inhalten mit dem – später sprichwörtlich gewordenen (und aus seinem Kontext gelösten) – Satz kommentierte: *„Das hat nichts mehr mit Dionysos zu tun"* (s. Frgm. 38 Wehrli (Heft IX)). Die Einführung des Satyrspiels könnte also mit dem Ziel verbunden gewesen sein, zwischen den Inhalten der Tragödie und dem dionysischen Satyrtanz wieder eine Verbindung herzustellen. Jedenfalls stellen die uns bekannten Satyrspiele eine solche Verbindung her. Die Satyrn sind irgendwie von Dionysos getrennt und kommen in dieser Situation mit dem Geschehen des *Mythos* einer Tragödie in Berührung, in das sie in ‚satyrischer' Weise eingreifen oder verwickelt werden, aber am Ende natürlich nicht tragisch scheitern, sondern wieder mit Dionysos vereint werden. Ein solches Satyrspiel wurde üblicherweise nach der Aufführung von drei Tragödien als Abschluss gespielt. Ganz erhalten ist lediglich ein Satyrspiel des Euripides, der *Kyklops*, in dem die Odysseus-Polyphem-Geschichte die Grundlage bildet. Von Sophokles und Aischylos gibt es umfangreichere Fragmente zu je einem Satyrspiel (*Spurensucher*, *Netzfischer*) (zum Satyrspiel s. v. a. Bernd Seidensticker 1989).

Die Satyrn scheinen, wie man nach längerem Streit in der Forschung wohl wieder sagen darf, ursprünglich menschengestaltige Wesen mit Bockscharakter gewesen zu sein, auch wenn sie auch Pferdeattribute – Schwänze, Hufe – haben. Sie tragen einen Fellschurz aus Bocksfellen mit aufgerichteten Phalloi, haben wulstige Lippen und eine stumpfe Nase. Ihr Anführer, ‚Väterchen', heißt Silen oder Papposilen. (S. Brommer 1937; Kossatz-Deissmann 1978; Boardman u. a. 1981–97, Bd. 7.1, S. 762.)

Die im Anschluss an die Tragödienaufführungen gespielten Satyrdramen hatten eine durchgeführte Handlungskomposition, sind also nicht die Vorformen des Dramas, von denen Aristoteles spricht. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass die satyrhaften Züge dieser Dramen etwas von dem ‚satyrischen' Charakter der Dramenvorformen bewahrt haben. Von Arion (s. o. S. 260f.) berichtet die *Suda* (s. v.), er habe in die Aufführungen seiner Dithyrambenchöre (mit verschiedenen mythischen Inhalten) Satyrn eingeführt, deren Sprache metrische Formen hatte. Dithyrambenchöre mit Themen des Heroenmythos, die von Satyrn aufgeführt wurden oder zu denen Satyrn irgendwie dazugekommen waren – dafür gibt es also Zeugnisse, die zu dem aristotelischen Bericht in der *Poetik* passen könnten. Dass Aristoteles, der Arion kannte

(s. Frgm. 677 Rose), gerade diese Satyrdithyramben für die ‚satyrische' Vorform der Tragödie gehalten hat, ist damit zwar nicht bewiesen (es ist nicht einmal völlig sicher, dass der Dithyrambos überhaupt für Aristoteles die Vorform der Tragödie war, sondern es gibt Gründe, die Tragödie könnte seiner Meinung nach auch aus den Phallosliedern entstanden sein (s. Leonhardt 1991)), Wahrscheinlichkeit kann diese Annahme aber beanspruchen. Diese Satyrdithyramben hatten bereits den Heroenmythos zum Inhalt, d.h., sie mussten eine Art Handlung enthalten, sie waren tänzerisch, satyrgemäß und dementsprechend in einer ‚lächerlichen', nicht wirklich ernsten Sprache verfasst. Solange solche Dithyramben vom Chor gesungen und getanzt wurden, war ihre Form (im aristotelischen Sinn) berichtend wie im Epos; dramatisch im Sinn einer Selbstdarstellung der handelnden Personen durch Sprache konnten diese ‚kurzen Mythen' erst werden, wenn es nicht mehr nur die eine lyrisch berichtende Erzählweise gab, sondern wenn die Interaktion der Personen miteinander von den einzelnen Personen, die als sie selbst sprachen, ausgeführt wurde. Anlass, die Möglichkeiten einer solchen Interaktion auszuloten, kann das Verhältnis des Chorführers zur Chorsängergruppe gewesen sein. In diesem Verhältnis lag dann ein möglicher Anlass für die Entwicklung dramatisierter Handlungsdarstellungen (wie Leonhardt zu Recht betont, s. Leonhardt 1991, S. 45ff.).

Als den entscheidenden Vorgang, der die weitere Entwicklung vorantrieb, nennt Aristoteles die Verringerung des Anteils des Chors und die Verlagerung der Haupthandlung in die Sprechpartien. Das konnte erst geschehen, wenn es nicht mehr nur ein Verhältnis zwischen Chorführer und Chor gab, sondern wenn eine sprachliche Interaktion zwischen (mindestens) zwei für sich selbst sprechenden Personen möglich war. Diesen Schritt hat erst Aischylos getan. In dem spätantiken Lexikon *Suda* heißt es, mit diesem Schritt habe Aischylos das Wesentliche für die Entwicklung der Tragödie zu ihrer klassischen Größe geleistet. Der Unterschied zwischen Aischylos und seinen Vorgängern (v.a. Thespis) sei daher viel größer als der Unterschied zwischen Aischylos und der Vollendung der Tragödie durch Sophokles (s. *Suda*, s.v. ‚Phrynichos').

Thespis ist nach Ausweis der *Suda* (und einiger anderer Quellen) der erste athenische Tragiker, der zwischen 535 und 532 eine erste offizielle Tragödienaufführung gemacht habe. (Die Fragmente der ‚kleinen' Tragiker des 6. und 5. Jahrhunderts sind in Text und Übersetzung gut zugänglich gemacht in: Gauly u.a. 1991, S. 32–127). Beim Spielen soll er zunächst das Gesicht mit Bleiweiß u.ä. bestrichen, später Masken benutzt haben. Diese Masken waren vor allem deshalb erforderlich, weil ein und derselbe Schauspieler mehrere Rollen, oft in schnellem Wechsel, spielen musste. Die Masken des 6. und 5. Jahrhunderts hatten keine expressiv ausgebildeten Züge, sondern waren einfach, ebenmäßig und charakterisierten eine bestimmte Person nur nach wenigen Merkmalen: Alter, Geschlecht, Stand u.dgl. Gerade durch Aischylos und Sophokles wurde aber auch die Charaktertreue der Mas-

kenbildung, u.a. durch Benutzung mehrerer Farben, erheblich verfeinert. Die Einfachheit der Maskengestaltung bedeutet nicht, dass man in der ‚Klassik' nur Typen, alte Männer, junge Frauen usw. oder nur ‚ideale Schönheit' auf die Bühne gebracht hat, sie verweist lediglich darauf, dass die Charakterisierung der Personen nicht in erster Linie mit visuellen, sondern mit sprachlichen Mitteln gesucht wurde. So urteilt Aristoteles (Kap. 6, 1450b16–20). Die größere Bedeutung des (verstehenden) Hörens vor dem Sehen in der Tragödienaufführung bestätigen aber auch Textsignale und archäologische Zeugnisse (s. Pöhlmann 2002; zur Maske s. ebd., S. 70–95 die sehr gut dokumentierte Darstellung von Froning 2002; grundlegend zu den Theatermasken ist immer noch Bieber 1930).

Wenn gesagt wird, Aischylos habe den zweiten Schauspieler eingeführt, so heißt das nicht, dass die Handlung seiner Tragödien auf zwei Personen beschränkt war, es bedeutet vielmehr, dass auf der Bühne immer nur jeweils zwei Personen agierten. In den *Hiketiden* (*Die Schutzflehenden*) ist die gesamte Handlung – neben einem Herold – auf zwei Personen (und Chor) verteilt. Deshalb hielt man die *Hiketiden* lange Zeit für eines der ältesten Dramen des Aischylos. Durch den Fund einer Didaskalie (Listen von Dramenaufführungen) wissen wir inzwischen, dass die *Hiketiden* zum Spätwerk des Aischylos gehören. In den *Persern* (472) gibt es vier, in den *Sieben gegen Theben* (467) fünf handelnde Personen, im *Agamemnon* (458) sind es sechs. Der Druck, ständig die Masken und Kleider wechseln zu müssen, wurde durch die Einführung des dritten Schauspielers erheblich gemildert. Die Frage, warum diese Dreizahl in der klassischen Tragödie nicht überschritten wurde, ist schwer zu beantworten. Aristoteles stellt die Forderung auf, dass die Handlung eines Dramas ‚gut überschaubar' sein müsse (Kap. 7, 1451a5f.). Da eine Handlung im aristotelischen Sinn nur für den überschaubar ist, der ihren Motivationszusammenhang überblickt, ist die klassische Beschränkung sinnvoll, denn sie verhindert, dass ein Stück sich in eine bloße Szenenfolge von Schaubildern auflöst, deren innerer Zusammenhang nicht mehr ‚durch'-schaubar ist.

Die Bezeichnung für den Schauspieler ist im Griechischen *hypokrités*, d.h. ‚*Antworter*' (vielleicht: der dem Chor antwortet) und ‚*Deuter*'. Bereits um die Mitte des 5. Jahrhunderts gab es Schauspieler, die gleich berühmt oder berühmter waren als die Dichter selbst.

Den Übergang von einem lyrischen Sprechgesang mit (vermutlich) wechselnder Erzählhaltung (wie bei Homer) zu einer Darstellung in einem rein dramatischen Modus, in dem die Handlung durch die Akteure selbst direkt ausgeführt wird, verdankt die Tragödie also offenbar erst Aischylos. Folgt man dem Aristotelischen Entwicklungskonzept, dann muss als Grund, eine rein dramatische Darstellungsform zu suchen, ein vertieftes Handlungsverständnis angesehen werden. Das Bedürfnis, eine Handlung selbst mit Anfang, Mitte und Ende, mit ihren Voraussetzungen und Folgen darzustellen, machte Dialog und Interaktion der Akteure selbst erforderlich. Umgekehrt bedeutet die Verselbständigung des dramatischen Darstellungsmodus auch eine Verselbständigung und Ablösung des Inhalts der jeweiligen Handlung von der mit dem tänzerischen Darstellungsmodus des Satyrchors einhergehenden Verniedlichung der ernsthaften und folgenschweren Bedeutung

der jeweiligen Handlung. Sie wurde dadurch vom ‚Satyrisch-Lächerlichen' gelöst und gewann ihre ihr eigene Bedeutung, ihre Ehre und Würde, wie Aristoteles sagt. Diesem Vorgang entsprach dann auch die Änderung des Mediums ‚Sprache'. An die Stelle einer tänzerischen Sprachform, wie sie für den Tetrameter charakteristisch sei, sei eine jambische Sprechweise getreten, da diese Sprechweise den Sprechfluss am besten wiedergebe, der sich im Gespräch miteinander ganz natürlich einstelle.

Literatur zu Kapitel 4:

Zu Charakter, Handlungsweise und Dichtungsart: Fortenbaugh 1989; Held 1985; Schlesier 1997; Schütrumpf 1970, 1987; Schwinge 1990; Sifakis 1986; s. auch Literatur zu Kap. 6 und 15.

Zur Entwicklung der Tragödie: Burkert 1966; Else 1965; Froning 2002; Henrichs 1984; Latacz 1993; Leonhardt 1991; Lesky 1972; Patzer 1962; Pickard-Cambridge 1962; Pöhlmann 2002; Winnington-Ingram 1985.

Kapitel 5

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Das fünfte Kapitel setzt die Hinweise auf die konkrete historische Entwicklung der Dichtungsarten fort 1. mit der Behandlung der Komödie und 2. mit einer Abgrenzung von Epos und Tragödie.

§ 1 Definition und Vorgeschichte der Komödie (49a32–b9)

Aristoteles beginnt das 5. Kapitel mit einer kurzen definitorischen Charakterisierung der Komödie: Sie ahmt das Handeln schlechterer Charaktere nach, allerdings nicht von Menschen, die von Grund auf verdorben sind, sondern von Menschen, die durch eine Verfehlung des Richtigen (*hamártēma*) etwas tun, das Lachen erregt. Eine solche Verfehlung gehört nicht in den Bereich des sittlich Verwerflichen (*kakía*), sondern des Unschönen und Hässlichen, dessen äußerer Ausdruck der verzerrte, aber nicht gequälte Ausdruck auf der komischen Maske sei. Das Scheitern des Handelns in der Komödie sei daher ohne Schmerz und Vernichtung.

Nach dieser kurzen Charakterisierung der Komödie setzt Aristoteles seine Auflistung der wichtigsten geschichtlichen Entwicklungsschritte in den einzelnen Dichtungsgattungen fort und stellt in Bezug auf die Komödie fest,

dass man im Unterschied zur Tragödie von allen relevanten Bauelementen, die zu einer komischen Handlungsdarstellung gehören, nicht wisse, wann und wie sie entwickelt wurden. Selbst die Namen der bekannteren Komödiendichter kenne man erst, seit es feste Formen der Handlungsdarstellung in der Komödie gebe. Wer die Masken eingeführt habe, wer die Prologgestaltung, die Zahl der Schauspieler usw. festgelegt habe, sei unbekannt. Als der entscheidende Schritt aber, auf dessen überragende Bedeutung Aristoteles ja schon im ersten Satz der *Poetik* hingewiesen hat, gilt ihm auch bei der Komödie der Übergang zu einer durchkomponierten Handlungsdarstellung. Dieser Schritt hat im Bereich des Komischen zur Voraussetzung, dass man, wie Aristoteles sagt, die Form des Jambischen, d.h. die direkte Verspottung einzelner Personen auf der Bühne, aufgab und statt dessen richtige Handlungen mit Anfang, Mitte und Ende anlegte. In einer Handlung, in der ein Mensch von bestimmter Art ein seiner Art gemäßes Ziel mit seinen Mitteln anstrebt (s. Kap. 9), hat der Spott nicht mehr den Charakter einer *aischrología*, einer direkten Beschimpfung der hässlichen Züge oder hässlicher Taten eines Menschen, sondern äußert sich in Formen der *hypónoia*, eines ‚untergelegten Sinns', dessen Bezug der Zuschauer aus der Handlung erschließen musste. In diesem Übergang von der *aischrología* zur *hypónoia* sieht Aristoteles, wie er auch in der *Nikomachischen Ethik* sagt (IV, 14, 1128a22–24), den Hauptunterschied zwischen den älteren Vorformen und der ausgebildeten Form der Komödie, als deren klassischen Vertreter er Aristophanes nennt. Erst dadurch sei das Lächerliche in seiner eigentlichen Bedeutung erfasst worden, durch dessen Darstellung die Komödie die ihr gemäße Kunsthöhe und Kultiviertheit (*euschēmosýnē*) erreicht habe. Die ‚erste Erfindung' dieser Art komischer Handlungskomposition komme aus Sizilien mit den Dichtern Epicharm (s.o. S. 261) und Phormis, in Athen sei es ein Krates gewesen, der als erster geordnete Folgen von Handlungen konzipiert habe.

§2 Vorläufige Abgrenzung des Epos gegenüber der Tragödie (49b9–20)

Da es nach Aristoteles Nachahmungen nicht nur in direkt darstellender, dramatischer Form gibt, sondern auch in der Form des epischen Berichts (Kap. 3), muss nach der Darstellung, wie sich die ernsteren Dichter ernsthafterem Handeln, die ‚leichter Zufriedenzustellenden' (*eutelésteroi*, 1448b26) dagegen unbedeutenderem Handeln zugewendet und die direkte Darstellung dieser Handlungsarten – die Tragödie und die Komödie – entwickelt haben, noch etwas über das Epos, die indirekte, berichtend-narrative Form der Handlungsdarstellung gesagt werden. Das Epos gehört mit der Tragödie in die Gattung, die das Handeln ernsthafter, gebildeter Charaktere darstellt, sie unterscheidet sich von ihr aber durch die narrative Form und die mit ihr gegebene

Einheitlichkeit des Metrums. Außerdem bringt es der narrative Darstellungsmodus mit sich, dass er keine feste Zeitgrenze hat: weder in der Erzählzeit – man ist nicht an das gebunden, was in einer zusammenhängenden Erzählung noch überschaubar ist – noch in der erzählten Zeit – man kann von einer Handlung mit beliebig langer Dauer erzählen und den Umfang der in die Handlung durch Rückverweise, Nacherzählungen, Vorausdeutungen aufgenommenen Informationen erweitern und so den Zusammenhang immer gegenwärtig halten. Bei einer direkten Handlungsdarstellung wäre eine zu lange oder komplexe Handlung nicht mehr als eine Handlung erkennbar und festhaltbar: Sie wäre, wie Aristoteles sagt, nicht mehr *eumnēmóneutos*, nicht mehr *gut im Gedächtnis zu behalten* (1451a5f.). Um diese Einsicht zu gewinnen, brauche man Erfahrung, d. h., sie ist eines der Ergebnisse, das ‚die von Natur (*Natur* (2)) Begabten' (s. Kap. 4, o. S. 275) schrittweise erzielen und so die Natur (*Natur* (3), die wesentlichen Sachbedingungen) der Tragödie, d. h. das, was zu einer abgerundeten, vollständigen Handlungsdarstellung gehört, ‚verwirklicht' hatten. Man hatte nämlich, so berichtet Aristoteles, in den ersten Entwicklungsphasen einer tragischen Handlungsgestaltung Vorwürfe wie im Epos, also etwa eine Gesamtdarstellung der *Ilias*, gewählt. Inzwischen aber versuche man, sich ungefähr an einen Sonnenumlauf zu halten. Da Aristoteles die Tragödie, weil sie ohne unnötige Zusätze und in gedrängter Form die Einheit einer ganzen Handlung darzustellen in der Lage sei, für die vollendetste Form der Handlungsdarstellung hält (s. Kap. 26), betont er abschließend, dass die Fähigkeit zu einer kritischen Beurteilung der poetischen Qualität einer Tragödie die Fähigkeit, über ein Epos zu urteilen, einschließe.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Definition und Vorgeschichte der Komödie (49a32–b9)

1. Aristotelische und nacharistotelische Quellen zur verlorenen Theorie der Komödie in der Poetik

Aristoteles hat eine eigene Theorie des Komischen und der Komödie ausgearbeitet, die, wie er im 6. Kap. (1449b21f.) selbst sagt, auf die Behandlung der Tragödie und des Epos folgte. Diese Abhandlung ist verloren. Der Zeitpunkt des Verlusts ist unklar, das erste Indiz für einen *terminus ante quem* ist die Tatsache, dass der syrische Übersetzer der *Poetik*, der nicht später als 911 tätig war, ein Exemplar benutzte, das das zweite Buch nicht mehr enthielt (zu den syrischen Übersetzungen s. Reynolds/Wilson 1968, S. 47–49). Außer einigen verstreuten Bemerkungen v. a. in den *Ethiken*, der *Rhetorik* und der *Politik* gibt es also von Aristoteles selbst keine expliziten Erklärungen seiner

kurzen Definition der Komödie zu Beginn des 5. Kapitels. Es gibt aber in einem Kodex vermutlich aus dem 10. Jahrhundert, der – ursprünglich im Besitz eines Klosters auf dem Berg Athos – jetzt zur Sammlung *Coislin* der Nationalbibliothek Paris gehört, ‚Exzerpte' aus der Komödientheorie des Aristoteles (bei denen umstritten ist, wie weit sie eine authentische Wiedergabe sind). Dazu kommen einige einführende Erklärungen des Komischen (*Prolegomena*), die in Aristophanes-Handschriften erhalten sind, die zum Teil mit dem sogenannten *Tractatus Coislinianus* übereinstimmen, außerdem noch einige Verse aus einem Lehrgedicht über die Komödie eines Byzantinischen Gelehrten (Johannes Tzetzes) aus dem 12. Jahrhundert (Texte s. Koster, *Scholia in Aristophanem* IIA; Übersetzung vieler einschlägiger Texte und eingehende Interpretation jetzt bei Janko 1984).

2. *Auswertung und Beurteilung der Quellen, Forschungsprobleme*

Einige Vermutungen über Elemente der Aristotelischen Komödientheorie lassen sich aus diesem Material zusammenstellen, vieles ist in der gegenwärtigen Forschung aber immer noch umstritten:

Da von einer Komödie im eigentlichen Sinn nach Aristoteles erst die Rede sein kann, wenn sie eine Handlungskomposition hat, liegt es nahe, die ‚Verfehlung des Richtigen' (*hamártēma*), von der er auch beim Lächerlichen spricht, wie in der Tragödie auf das Scheitern des Handelns zu beziehen (anders auch noch Halliwell 1986, S. 275). Das komische Scheitern ist aber, wie er sagt, nicht vernichtend, d. h., es endet nicht im Unglück, und es ist nicht mit Leid verbunden. Das Mitverfolgen des tragischen Scheiterns einer Handlung führt zu Mitleid und Furcht, und zwar zu einer richtigen, dem Gegenstand und seiner Bedeutung angemessenen Empfindung von Mitleid und Furcht. Dadurch, dass die Tragödie dazu erzieht, Mitleid und Furcht in einer dem Gegenstand und seiner Bedeutung angemessenen Weise zu empfinden, bewirkt sie eine *Katharsis*, eine Reinigung dieser Gefühle (sc. von fehlgeleiteten, unkultivierten Formen der Empfindung dieser Gefühle; s. dazu ausführlich Kap. 6 und 13). In Analogie dazu kann man schließen, dass auch die Komödie mit der Darstellung scheiternden Handelns eine *Katharsis* bewirken möchte. Über eine solche komische *Katharsis* macht der *Tractatus Coislinianus* eine Aussage, die allerdings vielen Interpreten nicht glaubwürdig erscheint, weil sie Teil einer Definition der Komödie ist, die in allen Gliedern und Formulierungen der Definition der Tragödie aus Kap. 6 der *Poetik* entspricht. Das sieht nach Nachahmung aus und ist verdächtig, außerdem ist es v. a. seit der Romantik (s. v. a. A. W. Schlegels Behandlung der Aristophanischen Komödie in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Erster Teil*, S. 130–155) allgemeine Überzeugung, dass man die Aristotelischen Klassifikationen nicht auf die altattische Komödie anwenden dürfe (s. z. B. auch Zielinski 1885).

Die Definition des *Tractatus* enthält aber (zusammen mit anderen, vielleicht aus derselben peripatetischen Quelle schöpfenden antiken literarkritischen Urteilen zur Komödie) zugleich eine Nachlässigkeit, die sich ein Fälscher, der auf den Eindruck einer korrekten aristotelischen Methodik bedacht sein musste, kaum hätte zuschulden kommen lassen, die aber für Aristoteles selbst nicht ungewöhnlich wäre. Die Definition lautet nämlich: „*Die Komödie ist Nachahmung einer lächerlichen Handlung ..., die durch ‚Lust'* (hēdoné) *und Lachen* (gélōs) *eine Reinigung derartiger Gefühle bewirkt*" (Janko 1984, *Tractatus* IV, S. 24). Das ist natürlich kein korrektes Gegenstück zur Tragödiendefinition, und zwar offenkundig. Denn die Lust ist kein für die Komödie spezifisches Gefühl – wie etwa das Mitleid für die Tragödie –, sondern ein Wesensmerkmal vieler und eben auch tragischer Gefühle. Janko konnte aber (nach anderen, auf die er sich stützt) plausibel machen und aus dem Aristotelischen Sprachgebrauch belegen, dass Aristoteles, dem auch sonst der gemeinte Sinn wichtiger ist als das exakt passende Wort (s. *Metaphysik* VII, 4, 1030a27f.), auch von *hēdoné* einen engeren und einen weiteren Gebrauch machen kann. Der engere, für die Komödiendefinition relevante Sinn ist etwa: ‚Amüsement', ‚Ergötzung', ‚Belustigung'. Gemeint ist dasjenige Amüsement, das man in Phasen der *anápausis*, der ‚Erholung' von ernsthafter Anstrengung bei Scherz und Spiel (*paidiá*) genießt. Ein späterer Begriff, den die Aristoteliker dafür gebraucht haben, ist *cháris* (‚heiteres Ergötzen', s. Janko 1984, S. 156–160). Dieser Begriff ist aus dem Aristotelischen Sprachgebrauch heraus entwickelt, denn Aristoteles spricht in diesem Zusammenhang von Menschen, die *cháris* haben (z. B. *Nikomachische Ethik* IV, 14, 1128a15, 1128b1), die lateinischen Übersetzungen der Aristoteles-Kommentare benutzen (s. zur Stelle) *delectatio.*

Bei den Gefühlen, die mit Spott, Scherz, Witz, Lachen verbunden sind, kennt Aristoteles ein Zuviel, ein Zuwenig und eine genaue Mitte (s. *Nikomachische Ethik* IV, 8; *Eudemische Ethik* III, 7; *Politik* VIII, 3), es gibt bei ihnen also die Möglichkeit, sie von Falschem zu ‚reinigen' und eine richtige, angemessene Empfindung zu erreichen.

Eine unangemessene Lust und ein falsches Streben hat der *bōmolóchos. Bōmolóchos* ist der, ‚der an den Opferaltären herumlungert' und nach allem giert, was irgendwie abfällt. In übertragenem Sinn ist ein *bōmolóchos* der, dem jeder Witz, gleichgültig, ob er passt und wen er trifft, recht ist, wenn er nur irgendwie damit Lachen erregen kann. Das Gegenteil dazu ist ein unkultivierter (*ágroikos*), sturer, ‚frostiger' Ernst, der schon beim geringsten Scherz oder Spott unwillig wird. Die richtige – nicht etwa die gemäßigte, z. B. nur harmlos unbedeutende Scherze akzeptierende – Mitte ist die, die „*in der Melodie bleibt*" (*Nikomachische Ethik* 1128a9f.), die Freude an Scherz, Spaß und Spott hat, wenn sie Qualität haben, d. h., wenn sie demjenigen Freude machen, der ein richtiges Urteil hat (s. v. a. *Eudemische Ethik* III, 7). Wer diese Mitte einhält, ist *epidéxios* (‚sich zum Rechten hinwendend') oder

eutrápelos (‚gewandt'), es ist der, der im gesellschaftlichen Umgang den richtigen Geschmack hat.

Von diesen Charaktereigenschaften, die man hat, wenn man am Lachen zuviel, zuwenig oder in angemessener Weise Lust hat, sagt Aristoteles ausdrücklich, dass sie (für sich noch) keine Tugenden oder Laster sind, sondern *páthē*, Gefühle, Emotionen (*Eudemische Ethik* III,7, 1234a23–35): Man empfindet bei diesen Tätigkeiten Lust oder Unlust und erstrebt oder meidet etwas. Die Meinung vieler Interpreten, die Lust am Lächerlichen in der Komödie sei mit der tragischen Lust an Mitleid und Furcht nicht vergleichbar, weil das Lachen für Aristoteles überhaupt keine Emotion sei (so wieder Fuhrmann 1992, S.63, S.67; Halliwell 1986, S.275), hat vielleicht darin ihren Grund, dass sie nur die Techniken, Lächerlichkeit zu erzielen, in ihr Urteil einbeziehen. Es geht aber um die Empfindungen gegenüber dem Lächerlichen und darum, wie man es sucht oder meidet. Erkenntnis, begleitende Lust oder Unlust und Streben oder Meiden sind aber genau die Akte, die nach Aristoteles ein *páthos*, ein Gefühl, konstituieren. Wer die Unverdientheit eines Unglücks erkennt, dabei Unlust empfindet und danach strebt, dieses Unglück abzuwehren, empfindet Mitleid. Genauso entwickelt der, der etwas als Spott erkennt, dabei Unlust empfindet und ihn unwillig abwehrt, Gefühle einer unkultivierten Sturheit.

Der neuplatonische Philosoph Jamblich sagt in *De mysteriis* I,11: „*In der Komödie und der Tragödie entwickeln wir beim Betrachten fremder Gefühle angemessene Gefühle, bringen sie in ein richtigeres Maß und reinigen sie.*" Im Sinn dieser Auslegung spricht auch der *Tractatus Coislinianus* von einer *Symmetrie*, einem richtigen Maß bei den Gefühlen (der Furcht, des Mitleids, des sich Ergötzens und Lachens), das durch die in Tragödie oder Komödie erfahrene *Katharsis* hergestellt werde (Janko 1984, *Tractatus* III, IV, S.22–25, s. auch Janko 1992).

3. Die Unterscheidung einer alten und einer neuen Komödie durch Aristoteles

Ein wichtiger Beleg dafür, dass Aristoteles der Komödie eine kathartische Aufgabe mit diesem Ziel zuerkannt haben könnte, ist, dass er im Anschluss an die Behandlung der richtigen und der falschen Formen der Gefühle gegenüber dem Lächerlichen in der *Nikomachischen Ethik* diesen Unterschied selbst an der Komödie exemplifiziert (1128a22–25). Für den Unterschied nämlich, ob jemand wie ein gebildeter, freier oder wie ein ungebildeter, unfreier Mensch mit Scherz und Spiel umgehe, könne man das Verhältnis der Komödie der Alten zur Komödie der Neuen als Beispiel nehmen. Die Alten hätten ihren Spaß in der direkten Beschimpfung (*aischrología*, ‚Hässliches aussprechen') gefunden, die Neuen suchten ihn in der Form der

hypónoia, der ‚Andeutung'. Da für Aristoteles die Vollendung der Komödie gegenüber ihren ‚jambischen' Anfängen in der durchkomponierten Handlung liegt, die Lächerlichkeit eines Handelns aber erst aus dieser erschlossen werden muss, auch wenn dabei einzelne Personen des ‚wirklichen' Lebens beschimpft oder lächerlich gemacht werden, gewinnt der Zuschauer in der neuen Form der Komödie ein indirekteres, gebrocheneres und damit freieres, der Erkenntnis freieren Raum gebendes Verhältnis zum Lächerlichen.

Versucht man diese mögliche und plausible Deutung auf das anzuwenden, was wir von der antiken Komödie vom 6. bis ins 4. Jahrhundert vor Christus wissen, gerät man allerdings vor eine Reihe von Schwierigkeiten, die sich aber zum Teil auflösen lassen und so nicht wenig zu einem adäquaten Verständnis beitragen.

Schon die antiken Philologen haben die Komödie in eine alte, mittlere und neue Komödie eingeteilt. Als Hauptvertreter der alten Komödie gilt heute Aristophanes, bis auf seine letzten Stücke, die man bereits der mittleren Komödie zurechnet, die ‚Neue Komödie' lässt man mit Menander um 320 beginnen. Den Hauptunterschied zwischen diesen Komödienformen glaubt man ungefähr in dem ausmachen zu können, was Aristoteles an der eben angeführten Stelle sagt: Aristophanes gehöre wegen seiner Zoten und Unflätigkeiten zur alten Komödie, Menander mit seinem urbanen, bürgerlich-dezenten Witz begründe die neue Form der Komödie (deren Wirkung über Plautus und Terenz bis zur Komödie der Neuzeit reicht). (Zur sogenannten ‚Mittleren Komödie' s. v. a. Nesselraths grundlegende und die Forschung zusammenfassende Arbeit: Nesselrath 1990.)

Gegen diese Zuordnung sprechen aber, auch wenn man davon absieht, dass Aristoteles Menanders Komödie noch nicht gekannt haben kann – er könnte sich ja vielleicht auf uns nicht mehr erhaltene Vorformen aus der Mitte des 4. Jahrhunderts bezogen haben –, wichtige Gründe. Zunächst: Die Tendenz, Aristophanes zum Vertreter der alten Komödie zu machen, ist nachmenandrisch (s. v. a. Horaz, *Satire* I,4,6). Mehrere antike literarkritische Darstellungen der Entwicklung der Komödie rechnen Aristophanes, selbst wenn sie Menander kennen, zur mittleren Komödie und unterscheiden die alte und die mittlere Komödie an den aristotelischen Kriterien, ob eine Komödie noch jambischen, d. h. direkt Spott und Tadel äußernden Charakter hat oder schon eine in Handlung eingekleidete, verhüllte Form von Kritik. In der alten Komödie (zu der etwa Susarion und Kratinos gerechnet werden) seien Spott und Kritik offen und unverhüllt, in der mittleren oder zweiten (mit Eupolis, Aristophanes und Platon, dem Komiker) verhüllt oder andeutend. In beiden Formen seien in die Kritik aber alle Mitglieder der Gesellschaft, hoch wie niedrig, eingeschlossen, bei Menander gebe es gar keine allgemeine Kritik mehr, nur noch gegenüber Sklaven und Dienern (s. Koster,

Scholia in Aristophanem IIA, I, II, XIb, XIc, XVIIIa; s. dazu Janko 1984, S. 244–250).

Dafür, dass Aristoteles die Aristophanische Komödie nicht mehr zu den alten, jambischen Vorformen gerechnet hat, spricht auch, dass er Aristophanes im dritten Kapitel der *Poetik* nicht nur mit Homer und Sophokles in einem Atemzug nennt, sondern auch ausdrücklich als Vertreter einer dramatisierten Handlungsdarstellung in Anspruch nimmt (1448a25–28). Die Fähigkeit, Komisches in *Mythen*, in durchkomponierten Handlungen, darzustellen, ist nach Aristoteles in Athen mit Krates, einem etwas älteren Zeitgenossen des Aristophanes, bereits erreicht (1449b7–9).

Bei der Komödie Menanders, die wir heute die ‚neue' nennen, fehlt im Unterschied zu dieser mit Krates und Aristophanes erreichten Form der Komödie ein Handlungscharakter im aristotelischen Sinn. Denn Glück und Unglück sollen sich, wie Aristoteles betont (Kap. 6, 1449b38–50a3, 1450a16–20), aus dem Handeln selbst ergeben, in der Komödie Menanders ist das Glück aber eine Folge eines wohlmeinenden Schicksals, das sich für die Handelnden als günstiger Zufall darstellt (s. Vogt-Spira 1992). Natürlich wirken auch bei Menander die handelnden Personen aktiv am Erreichen ihrer Ziele mit, es gibt aber, und dafür zeugt die hohe Bedeutung des Zufalls, eine providentielle Gesamtregie. Sie setzt sich auf eine Weise durch, die nicht strenge Folge des eigenen Handelns ist, sondern diesem gegenüber den Charakter einer glücklichen Wende hat.

Dass viele Interpreten diese Zeugnisse kennen und dennoch daran festhalten, Aristoteles habe Aristophanes nur zur Komödie der Alten zählen können, liegt an einer Reihe von Eigentümlichkeiten der Aristophanischen Komödie, von der viele glauben, sie seien mit dem Dichtungsverständnis der *Poetik* unvereinbar. Aristoteles spricht im 9. Kapitel einer dichterischen Darstellung eine über das Einzelne hinausweisende Allgemeinheit zu und verlangt von ihr, so scheint es, sie müsse *„den Regeln der Wahrscheinlichkeit gehorchen"* (Fuhrmann 1992, S. 63). *„Beides reimt sich schlecht mit den Stücken des Aristophanes, die mit ihren zahlreichen Attacken gegen bedeutende Zeitgenossen in hohem Maße ‚jambischen' Charakter zeigen und deren Phantastik jeglicher Wahrscheinlichkeit hohnspricht"* (ebd.). Aristophanes konnte oder wollte, wie es scheint, eine Handlung mit aristotelischer Konsequenz noch nicht gestalten, im Unterschied zur Tragödie müsse man also davon ausgehen, dass die Komödie (trotz 1449b7–9) für Aristoteles noch in einem Stadium der Entwicklung auf ihre eigentliche ‚Natur' hin sei (z. B. Halliwell 1986, S. 273f.; s. ähnlich z. B. schon Süß 1911, S. 11f., der meint, für Aristoteles sei *„die aristophanische Komödie eine minderwertige Vorstufe der eigentlichen Entwicklung der Gattung"* gewesen).

Man kann die Anstöße, die man hier an Aristoteles und seiner vermeintlich mangelnden Fähigkeit, ein konsistentes Konzept durchzuhalten, nimmt, aber

auch zum Anlass nehmen, grundsätzliche Missverständnisse zu identifizieren und so eine korrektere Interpretation der zentralen Aussagen des 9. Kapitels vorzubereiten.

Aristophanes verstößt, das wird man nicht bestreiten, mit seiner oft märchenhaften Phantastik gegen die ‚Regeln der Wahrscheinlichkeit', wenn man unter Wahrscheinlichkeit das versteht, was man in der empirischen – natürlichen oder gesellschaftlichen – Wirklichkeit mit einer gewissen Regelmäßigkeit und Verlässlichkeit antrifft. Ob er deshalb aber auch gegen den von Aristoteles entwickelten Handlungsbegriff und die von diesem geforderte Wahrscheinlichkeit verstößt, ja ob Aristoteles überhaupt eine solche empirisch begründbare Wahrscheinlichkeit im Auge gehabt hat, wenn er von einer dichterischen Darstellung fordert, sie solle *„gemäß der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit"* (1451b9) geschehen, ist nicht erwiesen. Im Gegenteil: gegen die beiden zentralen Beispiele gelungener Handlungskomposition, auf die sich Aristoteles immer wieder beruft, gegen die *Odyssee* Homers und den *König Ödipus* des Sophokles, gelten die gleichen Einwände. Wie wahrscheinlich ist es, dass der Mann, den Ödipus erschlägt, zufällig sein Vater, die Frau, die er heiratet, zufällig seine Mutter ist, dass der Bote, der ihn zum König von Korinth beruft, zufällig dieselbe Person ist, die ihn vor vielen Jahren als Kleinkind in Empfang nahm, dass der Hirte, der dieser Person den kleinen Ödipus übergab, zufällig der einzige ist, der Ödipus am Dreiweg entkam, usw.? Das alles trifft wie in einem (schlimmen) Märchen, nicht wie in einer nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit verlaufenden Wirklichkeit zusammen. Wie wahrscheinlich ist es überhaupt, dass es Personen wie Ödipus oder Odysseus gibt?

Die Wahrscheinlichkeit, die Aristoteles meint, betrifft, wie die Interpretation des 9. Kapitels zeigen wird, nicht die Ereignisfolge als solche, die in einer Dichtung dargestellt wird, sondern das Verhältnis zwischen Charakter und Handlung. Die vom Dichter komponierte Handlung soll so sein, dass sie sich wahrscheinlich aus dem, was ein bestimmter Charakter im allgemeinen vorzieht oder meidet, ergibt. Deshalb ist auch ‚das Allgemeine', das eine Komödie in konkreter Handlung ‚nachahmt', nicht *„das allgemeine Schlechte"*, es sind nicht *„Typen"* und deren *„typische Fehler"*, die die Komödie *„dem Gelächter preis[gibt]"* (Fuhrmann 1992, S. 65), sondern es sind die allgemeinen charakterlichen Gründe, aus denen sich ergibt, warum ein bestimmter Mensch so und nicht anders handelt, und aus denen dieses Handeln daher verstanden werden kann.

Die *Neue Komödie* seit Menander hat in der Tat gewisse Typen ausgearbeitet: den geizigen Alten, den verliebten Jungen, die ehrsame Dirne, den prahlerischen Soldaten, den Kuppler, den pfiffigen Sklaven usw. (auch wenn Menander diesen Typen wieder individuelle Züge gegeben hat), in der Komödie des Aristophanes kommen solche Typen gar nicht vor. Natürlich ist

etwa Dikaiopolis, der Held der *Acharner*, in gewissem Sinn ein typischer attischer Bauer, er unterscheidet sich aber auch erheblich von diesem Typischen, z. B. will er etwas und traut sich etwas zu, was dem Durchschnitt fernliegt. Ähnlich steht es etwa mit Lysistrate (in der *Lysistrate* des Aristophanes). Sie hat vieles von einer typischen jungen Athenerin ihrer Zeit an sich, aber auch sie hat Ideen, Kraft, Durchhaltevermögen, Charme, Überredungsgabe usw., durch die sie den Durchschnitt weit, sogar unwahrscheinlich weit übertrifft.

Alle Personen der Aristophanischen Komödie können aber vor allem deshalb nicht als Typen gedeutet werden, weil sie gemischte Charaktere sind. Sie sind nicht Charaktere in dem Sinn, in dem Theophrast eine Reihe von Menschen beschrieben hat, bei denen einzelne Züge zum wesensbestimmenden Merkmal geworden sind – den Schmeichler, den Besserwisser, den Gefallsüchtigen, den Geizigen, den Prahler, den Ironiker, usw. –, die deshalb in peripatetischer Perspektive eher als (komisch skurrile) Verfallsformen von Charakter denn als Charaktere verstanden werden müssen. Figuren wie Dikaiarchos (*Acharner*), Lysistrate (*Lysistrate*), Strepsiades (*Wolken*), Chremylos (*Plutos*) usw. lassen sich nicht derartigen Kategorien zuordnen, weil sie zwar nicht gerade herausragend durchgebildete Charaktere sind, aber eben Charaktere, d. h. Menschen, bei denen verschiedene Fähigkeiten und Anlagen in einer gewissen Mischung zu Tendenzen, Bestimmtes vorzuziehen und zu meiden, entwickelt sind. (Auch Euripides und Aischylos, die Aristophanes in den *Fröschen* auf die Bühne bringt, sind zwar Vertreter einer unterschiedlichen Auffassung über die Ziele der Dichtung, nicht aber Verkörperungen bestimmter Typen von Dichtung.)

Obwohl die Personen der Komödie weniger individuell sind als die der Tragödie (sie sind ja weniger selbständig geformte und deshalb mehr dem Durchschnitt folgende Charaktere) – es sind gerade ihre individuelleren Züge, die sie geeignet machen, Träger der komischen Handlung zu sein, über die Aristophanes ‚in verhüllter Form' seine Kritik an Personen oder Zuständen seiner Gesellschaft vorbrachte.

Wenn viele Interpreten in der Aristophanischen Komödie die (vorgeblich von Aristoteles geforderte) Wahrscheinlichkeit und die sich aus ihr ergebende Allgemeinverbindlichkeit vermissen, so ist das auch eine Folge einer im Verhältnis zur Aristotelischen Lehre zu scharfen und kategorischen Entgegensetzung des Allgemeinen und des Individuellen. Im Sinn dieser Entgegensetzung ist das Allgemeine das, was bei vielen Einzelnen immer wieder gleich vorkommt. Das Wahrscheinliche ist dann genau dasjenige Allgemeine, das bei vielen konkreten, empirisch beobachtbaren Menschen der Fall ist: Alte Männer sind stur und unbeweglich, verlassene Frauen sind beleidigt und unversöhnlich usw. Die Richtigkeit einer poetischen Darstellung, etwa wenn Vergil (im 6. Buch seiner *Aeneis*) darstellt, wie Dido sich selbst in der Unter-

welt noch von Aeneas abwendet, bemisst sich demgemäß an der Wahrscheinlichkeit, in der das Dargestellte allgemein und deshalb wahrscheinlich zutrifft: Verlassene Frauen sind eben unversöhnlich (das ist ein beliebtes Beispiel, das schon die *Poetik*-Kommentatoren der Renaissance zur Erklärung benutzen, s. z. B. Robortello, *Explicationes*, S. 83).

An einem Wahrscheinlichkeitsbegriff dieser Art orientiert sich in der Tat die sogenannte *Neue Komödie* und mit ihr ein großer Teil der Komödien der Neuzeit, wenn in ihnen ‚der Geizige', ‚der Misanthrop', ‚der Heuchler' usw. auf die Bühne gebracht werden. In diesen ‚Typen' sind ‚typische' Züge, die in der Erfahrung bei vielen Einzelnen anzutreffen sind, gesammelt und konzentriert. Sie bilden in diesem Sinn einen ‚Spiegel des Lebens', eine Wiedergabe, wie es im Leben allgemein zuzugehen pflegt (die häufig zu findende Auslegung tragischen Handelns als *‚image of life'* – so etwa Butcher 1951, S. 336 – nähert die Tragödie der hellenistisch-römischen Komödie an).

Ganz anders ist es bei Aristophanes. Seine Komödien enthalten nicht nur viel frei Erfundenes und Fiktives, das sich an keiner möglichen Wirklichkeit orientiert: einen Mistkäfer, auf dem man zum Himmel fliegen kann, ein ‚Wolkenkuckucksheim', ein Vogelimperium, einen sehend gewordenen Reichtum usw., auch die ganz der Realität entnommenen handelnden Personen, die in diese fiktiven Geschichten verwickelt werden, verhalten sich in ihrem Handeln nicht den ‚Gesetzen der Wahrscheinlichkeit' gemäß. Es ist nicht wahrscheinlich, dass attische Bauern sich einen Privatfrieden mit Sparta aushandeln können (*Acharner*), dass junge Athenerinnen sich ihren Männern verweigern, um sie zu zwingen, Frieden zu schließen (*Lysistrate*), dass Dichter von Göttern aus der Unterwelt wieder ins Leben zurückgeholt werden (*Frösche*) usw.

Das letzte Beispiel erinnert aber noch einmal daran, dass die Unwahrscheinlichkeiten der Komödie sich zwar vielleicht durch die Art, nicht aber grundsätzlich von denen der Tragödie unterscheiden. Beide, die Unwahrscheinlichkeiten der Komödie wie der Tragödie verweisen darauf, dass Aristoteles eine andere, prägnantere Vorstellung von der Darstellung einer Handlung hat als viele seiner neueren Interpreten. Man stellt Handeln nicht dann schon dar, wenn man ein Geschehen erfindet, das den Gesetzen der Kausalität der Wirklichkeit entsprechend verläuft, sondern erst, wenn man zeigt, wie jemand auf Grund seiner inneren, charakterlichen Motive sich entscheidet, etwas vorzuziehen oder zu meiden, und im Blick auf dieses selbstgewählte Gut seine einzelnen Taten organisiert. Die Wahrscheinlichkeit, dass es Taten in dieser so organisierten Form gibt, hängt dann davon ab, dass es wahrscheinlich ist, dass jemand mit diesen Neigungen und Abneigungen genau dies und nichts anderes sagt oder tut, nicht aber davon, ob das, was er sagt oder tut, irgendwelchen Regelmäßigkeiten der erfahrbaren Wirklichkeit entspricht.

Bei dieser Art von Wahrscheinlichkeit braucht man nicht zu fragen, ob es vorstellbar ist, dass dieses oder jenes Handeln einer bestimmten Person in

einer bestimmten historischen Situation hat stattfinden können. Die Frage ist nicht: Kann es einen Menschen mit den überlegenen Geistesgaben und Charakterstärken wie den homerischen Odysseus je gegeben haben? Die Frage ist vielmehr: Ist das von Homer dargestellte Handeln genau so, wie es sein müsste, wenn ein Mensch mit diesen Charaktervorzügen in eine bestimmte historische Situation eingreifen und sich seinem Charakter gemäß verhalten würde? Analoges gilt dann auch für eine Lysistrate. Die Frage ist nicht, ob sich Aristophanes an die Realität des Athen seiner Zeit gehalten hat, wenn er seine Lysistrate z. B. mit überlegenen ökonomischen oder politischen Einsichten ausstattet, die Frage ist allein, ob das, was Lysistrate auf der Bühne sagt und tut – und die *Lysistrate* ist mindestens ebensosehr ein Argumentations- wie ein Ereignisdrama – ‚mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit' zu der Art von Mensch gehört, der zur Entwicklung und Durchführung solcher Ziele fähig ist wie die Aristophanische Lysistrate.

Nimmt man diese Form der Wahrscheinlichkeit zum Maßstab des Urteils, dürften auch die meisten Aristophanes-Interpreten übereinstimmen, dass ihr Aristophanes in hohem Maß gerecht geworden ist.

Das gilt dann auch für die Frage, ob die Aristophanischen Komödien eine ‚richtige' Handlung haben. Viele glauben ja, und Rainer Warning hat dies (in Rückgriff v. a. auf Eduard von Hartmann) noch einmal neu als die Besonderheit des Komischen überhaupt herausgearbeitet (s. zuletzt: Warning 1996), dass die Handlung in einer Komödie eine eher sekundäre Funktion habe. Sie bilde nur ein mehr oder weniger loses Gerüst für die additive Aneinanderreihung einzelner komischer Effekte.

Auf die *Lysistrate* trifft diese Theorie des Komischen in keiner Weise zu. Alle Szenen – die Abwehr der alten Marathonkämpfer, die (vor allem intellektuelle) Abfertigung des Probulen (einer von den zehn Männern, denen in Athen nach der verlorenen Sizilienexpedition, kurz vor der Aufführung der *Lysistrate* (412), die ganze Entscheidungsgewalt übertragen worden war), die Verhinderung, dass die Frauen schwach werden, oder umgekehrt, die geschickte Weise, wie Myrrhine ihren Mann schwach macht, usw. – alles das steht in klarem funktionalen Zusammenhang mit den Handlungszielen Lysistrates – nicht anders als etwa die einzelnen Handlungsschritte der Euripideischen Medea, die sie im Dienst des Ziels, die ihr zugefügte Entehrung wettzumachen, unternimmt. Und auch die Chorgestaltung ist diesem Handlungskonzept untergeordnet: Wie der Chor der korinthischen Frauen in der *Medea* sich Medea verwandt fühlt und ihre Ziele versteht, ja teilt (außer der letzten Konsequenz), so steht es auch mit dem Frauenchor in der *Lysistrate*, der kongenial mithandelt.

Da Aristoteles Homer eine Vorbildfunktion für die Entwicklung der Komödie zuspricht, weil er in seinem *Margites* gezeigt habe, wie man das Lächerliche in eine Handlung integrieren könne, und weil er diese Stufe der

Entwicklung zur Zeit des Aristophanes bereits für erreicht hält, muss man davon ausgehen, dass auch die Art von ‚Fehler' oder ‚Verfehlung' (*hamártēma*, 1449a34f.), die nach seinen Worten ausmacht, dass etwas als lächerlich empfunden wird, in der Anlage der Handlung gesucht werden muss und nicht auf einzelne *hamartḗmata* in der Sprache oder beim Handeln beschränkt sein kann, auch wenn das, was der *Tractatus Coislinianus* (noch) zu bieten hat, ganz auf diese einzelnen Ursachen des Lächerlichen bezogen ist.
Es geht in den Paragraphen V und VI des *Tractatus Coislinianus* um komische Effekte:

A) in der Sprache durch: (1) Homonyme, (2) Synonyme, (3) Geschwätzigkeit, (4) Paronyme, (5) Verkleinerungen, (6) Wortverdrehungen, (7) Parodien, (8) falsche Metaphern oder auch durch die (9) Sprechweise – oder

B) in einzelnen Handlungen: (1) bei denen jemand sich täuschen lässt, (2) sich als ein anderer darstellt, als er ist, (3) bei denen jemand etwas Unmögliches tut oder tun will oder (4) etwas, was zwar möglich ist, aber nicht ⟨aus dem, was er getan hat⟩ folgt, (5) wenn etwas von dem Erwarteten abweicht, (6) wenn sich hohe Personen ordinär geben, (7) durch vulgäres Tanzen, (8) wenn jemand das Beste bekommen könnte und das Schlechteste wählt, (9) wenn eine Geschichte keinen Zusammenhang hat und jeder Konsequenz entbehrt.

Da sich für beinahe alle diese ‚Ursachen' des Lächerlichen Belege bei Aristoteles beibringen lassen, die zeigen, dass auch Aristoteles diese Entstehungsgründe des Lachens kennt oder sogar analysiert hat (s. Janko 1984, Kommentar zu *Tractatus* V–VI), scheint der *Tractatus* genau die Position zu bestätigen, die die moderne Forschung gegenüber der Komödie einnimmt: „*Der einen tragischen Hamartia, die eingeflochten ist in das Ganze der Handlung mit Anfang, Mitte und Ende, entspricht [in der Komödie] eine Vielzahl lächerlicher Hamartemata, die sich in ihrer Episodizität nicht kausal verknüpfen, sondern nur reihen lassen*" (Warning, a. a. O., S. 910).

Abgesehen davon, dass das Postulat einer ‚kausalen Verknüpfung' unaristotelisch ist – hätte Aristoteles bei der komischen Handlung an eine solche Reihung von *hamartḗmata* gedacht, hätte er ihr genau das abgesprochen, was nach seiner eigenen nachdrücklich vertretenen Lehre den Kunstcharakter einer Dichtung ausmacht. Nachdem er schon im 1. Kapitel gezeigt hat, dass es der Inhalt und nicht die Form ist, die Dichtung und Prosa unterscheidet, ist es in den Kapiteln 7–9 das zentrale Anliegen, die Bedingungen herauszuarbeiten, die die Dichtung als etwas, was Einheit und Form hat, von der bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit unterscheiden, die ‚unbestimmt Vieles' sein kann, d. h., die Merkmale von Ordnung und Konfusion in unterschiedlicher Mischung

enthalten und deshalb niemals Kriterium für geformte Einheit sein kann. Diese Aufgabe, Orientierungsmaß für die Durchformung und einheitliche Gestaltung des Materials zu sein, erfüllt für Aristoteles allein der *Mythos*, die *sýstasis tōn pragmátōn*, d. h. die Herleitung der Handlungskomposition aus charakterlich begründeten Entscheidungen. Das ist der Inhalt, aus dem sich die sprachliche wie die strukturelle Form einer Dichtung ergibt. Eine bloße Aneinanderreihung von lächerlichen Szenen hätte nach Aristoteles daher nicht nur keine Handlung, sie könnte eben deshalb niemals Kunstcharakter haben.

Vielleicht muss man Aristoteles hier einfach zustimmen. Eine bloße Aufeinanderfolge sprachlicher und nichtsprachlicher Lächerlichkeiten würde, selbst wenn ihnen irgendeine *„anderweitige Handlung"* (v. Hartmann, *Ästhetik*, S. 333) unterlegt wäre, von keinem Kritiker als etwas Gelungenes beurteilt werden können. Sie hätte außer dem Gieren nach dem Lacherfolg keine Darstellungsintention, nicht einmal eine identifizierbare Aussage.

Von Aristoteles her gesehen kann man daher auch dem Urteil vieler Aristophanes-Interpreten nicht zustimmen, die glauben, dass viele Aristophanische Komödien in einer Art episodischem Kehraus endeten, wenn nach dem Sieg des Komödienhelden der Reihe nach die jetzt überwundenen Gegner abgefertigt werden. Richtig ist an diesem Urteil, dass diese Abfertigung oft der Reihe nach geschieht, nicht zutreffend ist aber, dass diese Reihung episodisch sei. Sie ist nämlich niemals beliebig, sondern immer in strengem Bezug zur Hauptintention der Handlung des ‚Helden', die in allen ihren wesentlichen Aspekten erfüllt wird, etwa wenn im *Plutos* (*Der Reichtum*) der Reihe nach alle diejenigen auftreten, die davon, dass der ‚Reichtum' nicht mehr blind ist, Nutzen oder Schaden gehabt haben: der brave Mann und der ausgenützte Liebhaber auf der einen Seite, der Sykophant (Denunziant), die alte Kokotte, Hermes, der Priester auf der anderen. Es sind nicht irgendwelche Figuren, die auftreten, sondern genau die, mit denen oder unter denen der ‚Held' Chremylos gelitten hatte und derentwegen er ausgezogen war, um beim Gott um Hilfe nachzufragen. Anfang, Mitte und Ende sind konsequent aufeinander bezogen.

4. Mögliche Grundzüge der Aristotelischen Theorie der Komödie

Auch wenn angesichts der Tatsache, dass Aristoteles' Komödientheorie verloren ist, eine verbindliche Deutung nicht möglich ist, kann man aus dem bisher Entwickelten doch einige wahrscheinliche Folgerungen ziehen:

Das Lachen muss in der Komödie aus der Handlung entstehen. Die einzelnen *hamartḗmata* können ihre Funktion nur im Dienst dieser Handlung haben, d. h., sie müssen zur Charakterisierung der Handlungsintentionen der handelnden Personen beitragen. Daraus ergibt sich auch die Indirektheit der Kritik der Komödie, durch die sie die Form des bloß ‚Jambischen' überwin-

det. Als Teil einer erfundenen, niemals realisierbaren Handlung hat selbst der Spott über eine mit Namen genannte historische Person (z.B. Kleon, Sokrates) eine andere Wirkung, während umgekehrt das Bedürfnis, Spott und Hohn direkt auf eine konkrete Person zu richten, das Festhalten an einem konsequentem Handlungszusammenhang erschwert. So urteilt z. B. schon der vermutlich byzantinische Gelehrte Platonios (der sich auf hellenistische Quellen stützt) über den Hauptvertreter der ‚Alten Komödie' Kratinos: Er habe durch seine ständigen Diffamierungen seine Komödien um ihren Handlungszusammenhang gebracht (vorzügliche Ausgabe und Kommentar durch Perusino 1989, hier: S.38; s. auch Koster, *Scholia in Aristophanem* IIA, II). Aristophanes selbst distanziert sich (v.a. in zwei berühmten *Parabasen*, d.h. in direkten Hinwendungen des Chors zum Publikum) von den zu groben und unvermittelten Schmähungen seiner Vorgänger und beansprucht, mit der Kunst seiner Komödie dem Spott mehr Kultiviertheit und *cháris* verschafft zu haben (s. *Wespen*, V.1014–1050; *Wolken*, V.518–594).

Es gibt also gute Gründe dafür, anzunehmen, dass Aristoteles nicht nur sagt, sondern auch meint, dass Aristophanes der klassische Dichter komischer Handlungen ist, und dass Aristophanes deshalb für ihn zu den Vertretern der Komödie der Neueren gehört, bei denen Scherz und Spott von der Art sind, wie sie zu freien und gebildeten Menschen passen, d.h. so, dass ein Mensch mit Verstand daran Freude empfindet.

Wenn das richtig ist, dann bietet Aristophanes zugleich viele gelungene Beispiele zum Verständnis dessen, was Aristoteles unter der richtigen Mitte beim Lachen versteht. Dass so viele meinen, die Aristophanische Komödie könne nicht dem Begriff des Komischen entsprechen, den Aristoteles für ideal hält, liegt ja nicht zuletzt daran, dass den meisten die Aristophanische Komik und die Aristotelische ‚Metriopathie' (‚Empfinden im richtigen Maß') durch Welten geschieden erscheinen. Dabei betont Aristoteles selbst unmittelbar im Anschluss an seine Beschreibung der ‚richtigen Mitte' bei Scherz und Spiel, dass diese Mitte nicht das Mittelmaß des ‚Nur nicht zuviel' (*mēdén ágan, ne quid nimis*) erstrebt (etwa, dass man niemandem mit seinem Spott wehtun soll, *Eudemische Ethik* III,7, 1234a20–25), sondern das, was einem Menschen, der ein richtiges Maß, d.h. ein richtiges Urteil hat, gefällt. In einer guten Komödie darf nach Aristoteles also durchaus kräftig geschimpft, gelästert, gespottet werden. Zwei Forderungen aber müssen erfüllt sein: der Spott muss ein Spott mit Verstand, und das heißt von Aristoteles' Rationalitätsverständnis her, es muss ein Spott sein, der etwas Gutes ausrichten will, und es muss der Spott eingebettet sein in eine Handlung, zu der er gehört und von der her er verstanden werden muss. Auch wenn es innerhalb der Handlung direkte Hinwendungen an einzelne Personen gibt, bleibt dadurch die einzelne grobe Rede oder Tat an die Handlung und deren Voraussetzungen gebunden und richtet sich nicht in unmittelbarer Direktheit auf die ‚Realität'. Wenn

etwa am Ende der *Wolken* Sokrates' Wolkenkuckucksheim brennt, dann ist das kein unmittelbarer Angriff auf Sokrates, sondern das Handeln eines Vaters, der die Wirkung der neuen sophistischen Lehre, die der Sohn bei dem Obersophisten erlernt hat, am eigenen Leib zu spüren bekommen hatte (der Sohn hat ihm mit Hilfe der neuen Rhetorik bewiesen, dass es gerecht ist, wenn der Sohn den Vater schlägt).

Dass die *Lysistrate* eine Handlung hat, die einem Menschen mit richtigem Urteil gefällt, wird jemand, der keinen ‚frostigen' Charakter hat, kaum bestreiten: Das Handlungsziel, das Lysistrate verfolgt, ist vernünftig und heilsam (und kaum ein antiker Literarkritiker versäumt es, zu versichern, dass Aristophanes zum Wohl seiner Vaterstadt gewirkt habe), zugleich gibt die Durchführung dieser Handlung vielfältigen Anlass, die Überlegenheit dieses richtigen Handelns über viele Fehlformen zu demonstrieren und sich an dieser Überlegenheit zu erfreuen: wie die naive Selbstüberschätzung und Verbohrtheit der alten Kriegsveteranen vorgeführt wird, wie der Vertreter des hohen Rats, für den die Frauen mit nichts als Wolle und Spinnen befasst sind, eine Lektion in politisch und ökonomisch richtigem Denken bekommt usw.

Natürlich ist das, was Lysistrate erreichen will, etwas Unmögliches, genauso wie man niemandem im Theater sagen muss, dass es ‚nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit' unmöglich ist, dass sich ein attischer Bauer einen Privatfrieden mit Sparta aushandelt (*Acharner*) oder dass jemand den Reichtum dazu bringt, seine Gaben nur noch gerecht zu verteilen (*Plutos*) oder dass sich ein Winzer die Göttin des Friedens vom Himmel holt (*Der Frieden*) usw.

Unter diesem Aspekt ist auch für die Aristophanische Komödie ein „*Kontrast von Mangel und Realität*" (Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 28. Stück), ein „*Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel*" (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 527) charakteristisch. Das Besondere der Komik liegt aber bei Aristophanes nicht einfach in diesem Kontrast. Dieser ist auch nicht deshalb schon komisch und nicht tragisch, weil er harmlos ist (oder sich gibt) und nicht in Schmerz und Unglück endet. Das tägliche Leben ist voll von solchen harmlosen Kontrasten zwischen Wesen und Erscheinung, denen man gerade wegen ihrer harmlosen Bedeutungslosigkeit eher mit einer indifferenten Gleichgültigkeit begegnet und die niemanden zum Lachen bringen. Grund zum Lachen kann ein solcher Kontrast nur geben, wenn er mit erfreulichen Gefühlen verbunden ist. Erfreuliche Gefühle können beim Betrachten einer Handlung nur aus der Erkenntnis kommen. Wer den in einer Komödienhandlung dargestellten Kontrast begreift, muss dadurch in einen seiner – menschlichen – Natur gemäßen Zustand versetzt werden, in den man, wie Aristoteles lehrt, am besten durch das Erkennen kommt (s. Kap. 4, S. 281ff.). Die Akte des Erkennens, die man vollzieht, müssen in sich vollendete und in dieser Vollendung als

lustvoll erfahrene Akte sein. Das können sie nur sein, wenn das Erkannte als richtig und gut erfahren wird, und das heißt beim Handeln: als etwas, das zum guten und glücklichen Leben beiträgt.

Dass man genau solche Erfahrungen beim Lesen oder Sehen Aristophanischer Komödien macht, dürfte unbestritten sein: Das, was Lysistrate will, ebenso wie die Mittel, die sie einsetzt, sind etwas, was für sie selbst und für die ganze Gemeinschaft wohltuend und heilsam ist. Das gleiche gilt für die anderen Aristophanischen Komödien. Selbst wenn Strepsiades in den *Wolken* am Ende die *Denkerbude* der sophistischen Neuerer in Brand setzt, dann tut er das, um Schluss damit zu machen, dass der Schein des Gerechten für das Gerechte selbst genommen wird, usw.

Diese Hinordnung der komischen Handlung auf ein Handlungsziel, das wegen guter Gründe erfreulich ist, hat einen doppelten Effekt:

1. Sie bewirkt, dass auch der, der ein gutes Urteil hat, sich an der grundsätzlichen Fehlkonstruktion der komischen Handlung erfreuen kann. Eine komische Handlung scheitert ja – anders als die im Unglück endenden tragischen Handlungen – nicht als sie selbst, sondern lediglich im Vergleich mit der außertheatralischen Wirklichkeit. Die komischen Helden wollen etwas Richtiges, etwas, was ein vernünftiger Beurteiler der gesellschaftlichen Realität auch wollen würde, aber sie wollen es auf eine unmögliche und möglichst uneingeschränkte Weise durchsetzen. Trotz dieser offenkundigen Verrücktheit ist dieses Handeln daher nicht nur lächerlich, sondern zugleich erheiternd, ergötzend (das dürfte der Sinn der als *cháris* gedeuteten *hēdonḗ* in der Komödiendefinition des *Tractatus Coislinianus* sein).

Dass Orest und Aigisth am Ende zu Freunden werden (Kap. 13, 1453a35–39), gibt es eben nur in der fiktiven Handlung der Komödie (Aigisth hat zusammen mit Klytämnestra Agamemnon, den Vater des Orest, bei dessen Heimkehr aus Troia erschlagen). Genauso ist es von vornherein evident, dass es ein unmögliches, unrealisierbares Unternehmen ist, wenn Lysistrate alle Frauen Griechenlands einen und mit ihnen auch noch den Krieg beenden will, wenn Dikaiopolis einen Privatfrieden mit Sparta schließen will, usw. Entscheidend für die komische *Hamartia* (‚Verfehlung') ist offenbar dieses Verfolgen unmöglicher Handlungsziele, nicht der bloße Konflikt mit irgendwelchen Regeln der Wahrscheinlichkeit. Natürlich widersprechen der Flug auf einem Mistkäfer (*Frieden*) oder die Errichtung eines Vogelreichs zwischen Himmel und Erde (*Vögel*) allen Regeln der Wahrscheinlichkeit, aber diese Unwahrscheinlichkeiten sind nicht das Entscheidende, sie stehen im Dienst eines unmöglichen Handlungsziels und sind in gewisser Weise Ausdruck und Symbol dieser Unmöglichkeit. Diese realen Unwahrscheinlichkeiten können in einer Komödie daher auch fehlen (wie z. B. weitgehend in der *Lysistrate*), nicht aber die *Hamartia* in der Handlungskonstruktion. Orest und Aigisth sind allein wegen der gegensätzlichen Handlungsziele, die sie

verfolgen, unversöhnbar, es braucht überhaupt keine kausallogische Regelwidrigkeit im Geschehensverlauf dazuzukommen, um deutlich zu machen, dass das Komödienende, das die beiden als Freunde zeigt, Resultat einer (wenn auch wünschenswerten) Fehlbeurteilung der Handlungsmöglichkeiten dieser beiden Charaktere ist.

Dennoch ist diese Fehlkonstruktion der komischen Handlung nicht Zeichen davon, dass diese Handelnden irgendwelche Verrücktheiten begehen, nur um sich in Szene zu setzen. Von solchem Handeln eines *bōmolóchos* unterscheidet sich die komische Handlung durch die Richtigkeit der Ziele und dadurch, dass auch der Weg, sie zu verfolgen, nicht einfach blind, sondern an sich vernünftig, nur in Bezug auf die Verwirklichung gegenüber bestimmten Personen oder in bestimmten Situationen u. dgl. maßlos und unmöglich ist. Nur auf diese Weise der illusionären Verwirklichung werden genau die Defekte aufgedeckt, die ihr entgegenstehen, d. h., die die Wirklichkeit wirklich hat und die wirklich der Kritik bedürfen.

Auch eine fiktive Versöhnung zwischen Orest und Aigisth muss an etwas ansetzen, was wirklich zur Versöhnung gerade dieser beiden Charaktere beitragen würde, auch wenn klar ist, dass diese beiden dazu nicht fähig sind – sonst stünde eine Versöhnungsgeschichte zwischen ihnen in gar keinem Kontrast zur Realität, sondern wäre eine beliebige, überall mögliche und deshalb für niemanden interessante Geschichte.

Am Fehler (*Hamartia*) dieser Handlungskonstruktion freut sich also jeder, der ein richtiges Urteil hat, weil diese fiktiv-unrealistische Konstruktion genau das als realisiert zeigt, was auch wirklich realisiert werden müsste.

2. Durch ihre Beziehung auf diese ‚unmögliche' Handlungskonstruktion erhalten auch die vielen einzelnen *hamartémata* beim Sprechen wie beim Handeln, die der *Tractatus Coislinianus* aufzählt, erst ihre komische Funktion. Natürlich wirkt es auch schon lächerlich, wenn jemand ‚Sokrätchen' (*Sōkratídion*) statt ‚Sokrates' sagt (*Wolken*, V. 222) oder wenn ein Gott in den Kleidern seines Dieners malträtiert wird (*Frösche*, V. 460–673, v. a. V. 605ff.) usw. Diese Formen des Lächerlichen entstehen nach der Analyse Platons aus einer Mischung aus den Unlustgefühlen des Neids und dem Lustgefühl, das entsteht, wenn man sieht, wie dem Beneideten übel mitgespielt wird (*Philebos* 48a–50b). Solche gemischten Gefühle zu haben oder zu erzeugen, ist nicht nur nach Platon, sondern auch nach Aristoteles unerwünscht, denn sie sind kleinlich und passen nicht zu einem gebildeten, großgesinnten Menschen. Unter diesem Gesichtspunkt könnte etwa auch die Art und Weise, wie ein hoher Amtsträger von Lysistrate abgefertigt wird, nur Anlass zu einem primitiven Lachen sein. Aber Lysistrate lebt nicht die Lust des kleinen Mannes aus, einmal über den verhassten Herrn zu triumphieren, sondern sie konfrontiert ihn mit richtigen Argumenten und richtigen Zielen, denen dieser sich nicht gewachsen zeigt, so dass allen offenbar wird, dass er sich zwar einbil-

dete, etwas von der richtigen Staatsführung zu verstehen, in Wahrheit aber nur Klischees zu seiner Verteidigung zur Verfügung hatte, ohne eigenes kritisches Urteil. Die Freude darüber, dass er an Lysistrate scheitert und erniedrigt abziehen muss, ist daher kein primitives Triumphgefühl, sondern die Freude am Sieg des Richtigen, die gerade der, der die komische Szene mit richtigem Urteil sieht, empfindet.

Alles Hässliche, zu dem auch Aristoteles das Lächerliche rechnet, ist nach Platon durch einen Mangel an Symmetrie, durch eine *ametría*, eine ‚Disproportionalität' charakterisiert. Diese *ametría* bestehe darin, dass man bei einer Tätigkeit das ihr angemessene Ziel verfehlt (*Sophistes* 228c). Hauptgrund dieser Verfehlung (*Hamartia*) sei, dass man sich selbst nicht kennt. Man schätzt die Mittel, über die man verfügt, seine physischen Fähigkeiten oder seine Ausstrahlung, vor allem aber sein Wissen von etwas falsch ein (*Philebos* 48e). Von diesen Fehleinschätzungen (die in den Bereich des Lächerlichen fallen, wenn sie harmlos sind, *Philebos* 49b–c) befreit zu werden, sei für einen selbst von größtem Nutzen – nur so kann man ja die Hindernisse, die zum Verfehlen des Richtigen führen, beseitigen –, es sei aber auch für die, eine solche ‚Reinigung', *Katharsis*, miterleben, überaus lustvoll (*Sophistes* 230b–d).

Natürlich denkt Platon bei dieser *Katharsis* in erster Linie an das elenktische Gespräch und damit an eine Form der *máthēsis*, der Belehrung, die aber auch in seinem Sinn in einer poetischen Weise durchgeführt werden kann. Beispiel im eminenten Sinn dafür sind seine eigenen Dialoge (s. Büttner 2000, S. 215ff.) Auch für Aristoteles ist Dichtung keine belehrende Erkenntnisvermittlung im strengen Sinn. Belehrung und dichterische Erfahrung sind für ihn aber nicht kategorial geschieden, sondern nur in der Form und dem Ausmaß der Erkenntnis. Dichtung gehört für ihn ja weder zu den beweisenden oder argumentierenden Wissenschaften (Apodeiktik, Dialektik, Topik) noch zu einer rhetorischen Form des Überzeugens, wohl aber hat sie eine ihr eigentümliche Erkenntnisweise: das unmittelbare Begreifen einer Handlung aus den in ihr selbst liegenden Gründen (s. Einleitung, S. 92ff.). Wenn eine komische Handlung so konstruiert ist, dass sie Lachen über das erregt, worüber man zu Recht lacht, in der Weise und dem Ausmaß, in dem man über einen solchen Gegenstand lacht (usw.), dann erzeugt sie bei dem, der bei einer solchen Handlung auch wirklich mitgeht und sich nicht auf einzelne Witze oder einzelne Vorwürfe fixiert, ein Gefühl, das im Sinn des aristotelischen Rationalitätsbegriffs das Prädikat ‚rational' verdient. Gemeint ist damit ja nicht, dass man seine Gefühle bewusst oder reflektiert kontrolliert und steuert; gemeint ist, dass man beim Miterleben der Handlung auf die richtigen Unterschiede achtet. Dieses Miterleben ist von sich her erfreulich und angenehm, denn es beruht auf der Vorstellung, dass etwas so, wie es sein soll, wieder hergestellt wird. Wer das Wohltuende der Handlungsziele

Lysistrates begreift und schätzt, dessen Lachen wird ein wirklich angenehmes Lachen sein, wenn er mitverfolgt, wie Lysistrate durch das Gelingen ihrer ‚unmöglichen' Handlung einen Gegner und ein Hindernis nach dem anderen überwindet. Und wenn der bloßgestellte Ratsherr als jemand, der von seinem Amt nichts versteht, abziehen muss, freut man sich an dieser Blamage nicht aus niedriger Missgunst, sondern weil ihm etwas demonstriert worden ist, was heilsam und reinigend für ihn ist, bzw. was der Zuschauer als reinigend empfindet.

Diese Lust kommt dann auch weder aus dem Gelächter des *bōmolóchos*, der sich bloß an den Witzen überhaupt freut, etwa wenn er sieht, wie die aufgeblasenen alten Krieger mit Wasser übergossen werden, noch aus der Genugtuung des Moralapostels, der nur auf die Ausmerzung des Bösen aus ist, sondern aus einem kultivierten Lachen – kultiviert nicht in dem Sinn, dass er nur vornehm lächelt, sondern in dem Sinn, dass er den belachten Gegner nicht zum beliebigen Objekt seiner Lachgier macht und auch nicht nur zum verständnislos abgeurteilten Bösewicht. Die Mitte zwischen diesen beiden Formen ist kein Mittelmaß, sondern ein genaues, genau richtiges Maß. In diesem Sinn wird man mit gutem Grund voraussetzen können, dass auch der komische Held für Aristoteles kein Verbrecher sein kann, über dessen Verhalten, auch wenn es kabarettistisch dargestellt wird, niemand wirklich lachen könnte. Auch der komische Held muss die Mitte einhalten zwischen Unschuld und Bosheit. Und man sieht dieses Maß ja auch in den erhaltenen Komödien eingehalten – wie etwa in der *Lysistrate*, in der man mit den lächerlich gemachten alten und jungen Männern zugleich mitfühlt.

Zu § 2: Vorläufige Abgrenzung des Epos gegenüber der Tragödie (49b9–20)

Im vierten Kapitel hatte Aristoteles die Grundunterschiede unter den Dichtungsarten auf die Unterschiede unter den Charakteren der Dichter zurückgeführt. Die Dichter, deren Charaktere selbst vollendet waren und die dadurch auch Interesse an ernsthaftem, bedeutendem Handeln hatten, stellten auch „*schönes Handeln*" (1448b25) dar, die mit weniger Vollendung und Einheitlichkeit im Charakter Zufriedenen hätten sich auch dem Handeln ihnen gemäßer Personen zugewandt. Trotz dieser Aufteilung der Dichtungsarten auf Personen mit verschiedenem Charakter erklärt Aristoteles im unmittelbaren Anschluss an diese Feststellung Homer zu demjenigen Dichter, der in einer Person in beiden Dichtungsarten exemplarisch vorbildliche Werke geschaffen habe.

Bevor man der gerade bei den *Poetik*-Interpreten beliebten Tendenz folgt, eine unaufgelöste Diskrepanz und einen Widerspruch bei Aristoteles festzustellen, kann man auch nach einer Erklärung suchen. Denn es ist kaum

wahrscheinlich, dass Aristoteles innerhalb von wenig mehr als 10 Zeilen Text (1448b24–49a2) seine Hauptunterscheidung unter den Dichtungsarten auf verschiedene Personen und zugleich auf ein und dieselbe Person zurückführt, ohne irgendeine Verschiedenheit der Hinsicht im Blick zu haben. Einen Hinweis auf diese Erklärungsmöglichkeit gibt das Ende des fünften Kapitels. Hier sagt Aristoteles, dass der, der bei der Tragödie in der Lage ist, zwischen gut und schlecht zu unterscheiden, auch beim Epos zu dieser Unterscheidung befähigt sei, denn in der Tragödie als der vollendetsten Form der Handlungsdarstellung sei alles das mitenthalten, was im Epos in noch nicht ganz so konsequent durchgebildeter Form auch vorhanden sei (49b17–20). Dieses Verhältnis gilt nach Aristoteles auch bei Tragödie und Komödie, die es ja mit vollendet und durchschnittlich geformten Charakteren zu tun haben. Homer als der Dichter, dem Aristoteles jede Art von Vollendung zuschreibt, kann von ihm also als Ausnahme betrachtet sein: Er war anders als die meisten Dichter in der Lage, in beiden Dichtungsarten exzellent zu sein. Die Forderung, es müsse ein und derselbe Dichter die Fähigkeit haben, Tragödien und Komödien zu dichten, stellt bekanntlich Sokrates am Ende des *Symposions* auf, ohne allerdings die Zustimmung seiner Gesprächspartner Agathon und Aristophanes zu gewinnen (*Symposion* 223d1–6). Für Platon ist die Lehrmeinung, dass der, der das ‚Bessere' kennt auch über das ‚Schlechtere' Bescheid weiß, allerdings keine beiläufige Lehre. Er behandelt sie an zentraler Stelle im *Phaidon* (97d) und wendet sie ausdrücklich auch auf das Verhältnis guter und schlechter Charaktere an: Wenn jemand durch Erfahrung und Übung einen vollendeten Charakter bekommen habe, dann sei er auch in der Lage zu erkennen und zu beurteilen, wie schlechtere und schlechte Charaktere handeln (während umgekehrt der mangelhaft ausgebildete Charakter sich gar keine Vorstellung von dem machen könne, womit die Guten beschäftigt sind) (*Staat* 409c4–e2).

Die Ausnahmestellung, die Homer für Aristoteles hat, erklärt auch, warum er im Rahmen seines historischen Abrisses der Entwicklung der Dichtungsarten in Griechenland nicht auch eine Entwicklung des Epos beschreibt. Beim Epos genügt es ihm, abzugrenzen, worin es mit der Tragödie übereinstimmt und wo die Unterschiede liegen: Das Epos bedient sich wie die Tragödie einer metrisch geformten Sprache als Medium und hat denselben Gegenstand wie die Tragödie. Es wechselt das Metrum allerdings nicht und stellt in narrativer, nicht in rein dramatischer Form dar.

Die Tragödie allerdings – und das beleuchtet das im vierten Kapitel Gesagte unter einem weiteren Aspekt – wurde nicht durch eine einzige ‚Wende', etwa durch den Wechsel des Darstellungsmodus, aus dem Epos geboren. Man musste die für den neuen Darstellungsmodus passende Handlungskonstruktion erst finden. Daraus erst ergab sich das letzte Abgrenzungskriterium der Tragödie gegen das Epos, auf das Aristoteles hier noch ein-

geht. Die Handlungen der Tragödie seien in der Regel so gewählt, dass die dargestellte (,erzählte' Zeit) eine Tagesspanne nicht überschreitet. Diese Regel habe sich aus der Erfahrung ergeben, dass man die Zeitgestaltung des Epos in eine dramatische Handlungsdarstellung nicht einfach übernehmen könne. Ursprüngliche Versuche, die gesamte Handlung eines Epos, etwa des troianischen Kriegs, in einer Tragödie darzustellen, hätten deutlich gemacht, dass nur das Epos über die Mittel verfüge, zeitlich unbegrenzte Handlungsverläufe darzustellen, während sich für die Tragödie eine erzählte Zeit von etwa einem Tagesablauf als die optimale Begrenzung erwiesen habe.

Bekanntlich ist diese Stelle eine der Stellen, auf die man sich seit der Renaissance (v. a. seit Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, Bd. 1, S. 148, S. 234, S. 240f.; s. Weinberg 1961, S. 509 und v. a. Kappl 2006, S. 176–180) beruft, um die Lehre von den drei Einheiten (Zeit, Ort, Handlung) zur zentralen Aussage der *Poetik* zu machen. Die scharfe Kritik, die man v. a. seit der Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert an der ,aristotelischen Nachahmungspoetik' geübt hat, geht auf die strikte Formalisierung dieser Regeln in den Poetik-Theorien von der Renaissance bis zur französischen Klassik zurück. Die über diese Thematik geführte Diskussion dreht sich vor allem um den Vorrang des (,klaren') Verstandes oder der Anschauung und des Gefühls, sie ist dadurch Teil der Entwicklung des Genie-Begriffs im 18. Jahrhundert und hat mit der Aristotelischen Problemstellung kaum zu tun. Was für Aristoteles wichtig war, hat im grundsätzlichen Lessing schon richtig formuliert: *„Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener"* (*Hamburgische Dramaturgie*, 46. Stück). Das heißt: Die Einheit der Zeit ist keine Forderung für sich, sie ergibt sich lediglich aus der Intention, eine Handlung ganz und so, dass sie in allen ihren wesentlichen Entwicklungsschritten verfolgt werden kann, darzustellen (s. Kap. 7). Für die Erfüllung dieser Intention ist die Begrenzung eines Handlungsverlaufs auf den Ablauf eines Tages offenbar eine praktikable Lösung. In der Tat halten sich die meisten griechischen Tragödien an dieses ,Gesetz'. Es gibt aber auch Ausnahmen. Berühmt ist dafür die Handlung der *Eumeniden*, die erst in Delphi, dann in Athen spielt und so weder die Einheit des Orts noch der Zeit wahrt, wohl aber die Einheit der Handlung, die auf die Entsühnung Orests konzentriert ist. Allein dieses Beispiel genügt, um zu sehen, worauf es Aristoteles angekommen sein muss: Es geht nicht um die Einheit eines kontinuierlichen, eine Tagesspanne nicht überschreitenden Zeitverlaufs – solange die innere Kontinuität der einen Handlung deutlich bleibt, sind Abweichungen problemlos –, sondern um die Abgrenzung gegenüber dem Epos, das seine eine Haupthandlung aus vielen Einzelhandlungen, die in verschiedenen Zeiten verlaufen und sogar durch Nebenhandlungen ergänzt werden können, zusammensetzen kann. Dass die Darstellung solcher zusammengesetzter Handlungen, z. B.

der Abenteuer des Odysseus, auf der Bühne Schwierigkeiten macht, kann man auch an analogen modernen Versuchen, etwa an Hebbels Nibelungendrama feststellen, das trotz der Aufteilung in drei Stücke vielfach neu ansetzen muss und keine geschlossene Handlungseinheit findet (oder sucht). Demgegenüber hat sich die Beschränkung auch des Zeitbedarfs, den eine Handlung erforderlich macht, auf einen überschaubaren Abschnitt nicht nur in der griechischen Tragödie als günstig erwiesen (s. Schwindt 1994). Im Unterschied zur manchmal gedankenleeren Theorie der drei Einheiten haben viele Stücke auch der französischen Klassik, etwa Racines Tragödien, von dieser Beschränkung profitiert.

Zum Verständnis des Sinns dieser Zeitbegrenzung kann man auch an den Unterschied der Zeitbehandlung durch Homer und die anderen frühen Epiker erinnern. Homer folgt nicht wie die meisten anderen in der Erzählung dem Zeitverlauf von 10 Jahren Krieg oder 10 Jahren Heimfahrt, sondern wählt aus dieser langen Zeit einige wenige Wochen aus und konzentriert sich auch innerhalb dieser Zeitspanne noch einmal auf einige wenige Tage, und das ist die Zeit, die für die Durchführung jeweils einer in sich geschlossenen Handlung benötigt wird. Durch dieses Verfahren wird der Hauptgang der Handlung gut durchsichtig, und es wird so leicht, die verschiedenen Teilhandlungen in ihrer Funktion für den Gesamtablauf zu verstehen (s. u. Kap. 23 und 24).

Literatur zu Kapitel 5:
Brown 1984; Flashar 1994; Golden 1983/84; Halliwell 2005; v. Hartmann, *Ästhetik*; Heath 1989; Jakob 1997; Janko 1984, 2001; Koster 1970; Lanza 1987b; Lord 1974; Nesselrath 1990; Perusino 1989; Reynolds 1968; A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Erster Teil*; Scullion 2002; Sifakis 1988; Sutton 1994; Vogt-Spira 1992; Warning 1996; Winkler 1990.

Kapitel 6

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Bei dem Versuch, zu bestimmen, was Dichtung zur Dichtung macht, war Aristoteles von der grundlegenden, auf alle Künste zutreffenden Gemeinsamkeit ausgegangen, dass sie Nachahmungen sind. Die formalste Bestimmung einer Nachahmung ist, dass sie etwas in etwas anderem auf eine bestimmte Weise darstellt. Das ist der Grund, warum Aristoteles alle Künste als Formen der Nachahmung bezeichnet. Ein Bild oder eine poetische Dar-

stellung eines Trauernden ist nicht der Trauernde selbst, sondern sie vermittelt etwas über ihn in einem bestimmten Medium und in einem bestimmten Darstellungsmodus. Die Besonderheit einer einzelnen Kunst oder, innerhalb der Dichtung, einer besonderen Art von Dichtung ergibt sich demgemäß aus der je unterschiedlichen Verwendung bestimmter Medien, der Findung oder Erfindung eines bestimmten Gegenstands und der Wahl eines bestimmten Darstellungsmodus. Gestützt auf diese Kriterien grenzt Aristoteles in den Kapiteln 1–3 die für ihn wichtigsten Dichtungsarten gegeneinander ab und erläutert in den Kapiteln 4 und 5 die allgemeinen anthropologischen Voraussetzungen für die Entwicklung dichterischer Nachahmungsformen und gibt eine knappe Skizze der besonderen historischen Entwicklung, in der sich diese Dichtungsarten in Griechenland herausgebildet haben.

Auf diese Analysen greift das 6. Kapitel zurück, um als erste die (für Aristoteles) das Dichterische am reinsten repräsentierende Dichtungsart, die Tragödie, zu definieren und ihre wesentlichen Bestandteile zu ermitteln, die dann in den folgenden Kapiteln einzeln genauer behandelt werden.

Das Kapitel ist dementsprechend in drei Abschnitte gegliedert, es enthält

1. eine Definition der Tragödie (1449b21–31),
2. eine Beschreibung der wesentlichen Bauelemente der Tragödie (1449b31–50a12),
3. eine wertende Ordnung der Bedeutung dieser Elemente für die künstlerische Qualität einer Tragödie (1450a12–b20).

§ 1 Die Definition der Tragödie (49b21–31)

Wie Aristoteles selbst sagt, greift er zur Bildung der Definition der Tragödie auf das bisher Entwickelte zurück, ergänzt es aber zugleich um das für die Tragödie wesentliche Darstellungsziel, dessen Voraussetzungen er erst im 13. Kapitel ausführlich expliziert.

Die spezifische Differenz, die eine Dichtungsart gegen andere abgrenzt, kommt, wie im 2. Kapitel dargelegt ist, vom Gegenstand. Als erstes Bestimmungsstück der Tragödiendefinition benennt Aristoteles daher den Gegenstand: Die Tragödie ist Nachahmung einer Handlung von Charakteren, die zu einem selbständigen, ernsthaften Handeln fähig sind, und zwar so, dass diese Handlung auch ausgeführt, in ihren Teilen entfaltet ist, d. h. eine angemessene Größe hat (man kann, wie bisweilen in der Lyrik, eine Handlung ja auch auf eine prägnante Kürze zusammenziehen). Eine Handlung ist aber immer eine zeitliche Folge von einzelnen (Teil-)Handlungen. Die Tragödie muss nach Aristoteles dieses Nacheinander abbilden. Alle Schritte, die zu

einer Handlung (wesentlich und notwendig) dazugehören, müssen daher auch im zeitlichen Nacheinander durchgeführt werden. Daraus ergibt sich auch für die Erzählzeit ein bestimmter Umfang.

Das Medium der Tragödie ist die Sprache, und zwar die geformte Sprache, die entweder – wie in den Sprechpartien – nur rhythmisiert ist oder die zugleich – wie in den lyrischen Partien – Rhythmus und Lautgestaltung (in der griechischen Tragödie mit Melodie) vereint.

Der Darstellungsmodus der Tragödie ist nicht narrativ, sondern ist dramatische Darstellung der Handlung durch die Handelnden selbst.

Darstellungsziel der Tragödie ist, dass sie (unter der stillschweigend ergänzten Voraussetzung, dass der tragisch Handelnde unverdient scheitert) bei den Zuschauern Mitleid mit dem Handelnden und Furcht um ihn und um sie selbst so erregt, dass sie in einer dem Gegenstand angemessenen, intensiven, gereinigten Form diese Gefühle empfinden.

§2 Beschreibung der wesentlichen Bauelemente der Tragödie (49b31–50a12)

Die ‚Teile' (*mérē*) der Tragödie, die Aristoteles aus der Definition heraus im einzelnen entwickelt, sind keine Bruchstücke aus einem Ganzen, wie etwa die Segmente eines Kreises, sondern es sind funktionale Elemente, die in unterschiedlicher Weise zur Erfüllung des ‚*Werks*' (*érgon*) der Tragödie beitragen. Sie werden in der Forschung daher – zu Recht – als ‚qualitative Teile' im Unterschied zu den in Kapitel 12 behandelten ‚quantitativen Teilen' (Prolog, Parodos, Epeisodion usw.) bezeichnet. Man kann aber noch etwas genauer sein: Es handelt sich hier nicht um irgendwelche qualitativen Eigenschaften einer Tragödie, sondern um das, was die Qualität, d. h. die optimale Erfüllung der ‚*Werks*' der Tragödie ausmacht und von dem her sie auch beurteilt werden muss. Denn eine Sache von ihrem ‚*Werk*' her beurteilen heißt immer sie von dem möglichst reinen und optimalen Vollzug ihrer Funktion her beurteilen: nicht die verspannte und beschädigte, sondern die optimal gespannte und dem Material nach optimale Saite einer Laute macht erkennbar, welchen Ton diese Saite hervorbringt, usw.

Aristoteles beginnt bei der Beschreibung der einzelnen ‚Teile' mit dem, was er für das am wenigsten Wichtige hält,

(1) mit dem Darstellungsmodus. Weil die Tragödie nicht narrativ, sondern dramatisch darstellt, muss sich ein Dichter auch um ihre Aufführbarkeit und alles, was diese möglich und gut macht, kümmern.

Das nächste ist die Gestaltung der Medien, d. h. die Form, in die sie (um Ausdruck des durch sie vermittelten Inhalts sein zu können) gebracht werden müssen: bei der Tragödie also die

(2) sprachliche und metrische Gestaltung der Verse in den Sprechpartien und die sprachliche und zugleich

(3) metrisch-musikalische Formung in den lyrischen Partien (Chorliedern, Arien, Wechselgesängen). (Die Ergänzung ‚sprachlich' ist nötig, weil zur Form für Aristoteles auch, ja gerade die inhaltliche Angemessenheit eines Ausdrucks, durch den z. B. ein bestimmtes Gefühl bezeichnet werden soll, gehört.)

Die Hauptaufgabe bei der Konzeption einer Tragödie liegt nach Aristoteles in der sorgfältigen Konzeption ihres Gegenstands, d. h. der Handlung. Dabei müsse beides beachtet werden:

(4 und 5) die – charakterlichen – Gründe des Handelns einer Person und

(6) die konkrete Durchführung einer einzelnen Handlung dieser Person.

Bei dem, was wir heute einheitlich mit dem Begriff ‚Charakter' (*ēthos*) benennen, differenziert Aristoteles (s. *Nikomachische Ethik* I, 13; VI, 2) zwischen (4) ‚*ethischen*' (‚charakterlichen') und (5) ‚*dianoetischen*' (‚rationalen') Anteilen. ‚*Ethische*' Charaktervorzüge sind etwa: Besonnenheit, Tapferkeit, Großzügigkeit (s. insgesamt *Nikomachische Ethik* III, 9–V, 15), ‚*dianoetische*': Weisheit (*sophía*), Verständnis (*sýnesis*), Klugheit (*phrónēsis*) (s. *Nikomachische Ethik* VI). Diese Unterscheidung darf nicht mit der scharfen Scheidung des Rationalen und Irrationalen der Neuzeit verwechselt werden. Auch ‚ethische' Akte haben nach Aristoteles ausdrücklich am Rationalen Anteil. Sie hören auf es, wie Söhne auf den Vater (*Nikomachische* Ethik I, 13, 1102b25–1103a10). Der Unterschied ist, dass nur die im eigentlichen Sinn und selbständig rationalen Akte (der Meinung, des diskursiven Urteilens und der intellektiven Einsicht, *dóxa*, *diánoia*, *nous*; s. z. B. *Zweite Analytiken* II, 19, 100b5–12) das ‚*Werk*' von etwas für sich erkennen. Auch die Wahrnehmung ist zwar für Aristoteles eine aktive erkennende Tätigkeit, etwa wenn sie die Süße von etwas unterscheidet, sie erkennt aber nicht die Funktion dieser Einzelerfahrung im Ganzen und bedarf daher der Belehrung durch die Ratio (in diesem Fall durch den Arzt). Die Beachtung der charakterlichen Motive einer Handlung ist wichtig, weil nur durch sie die bestimmte Beschaffenheit einer Handlung, v. a. ob und warum ein Handeln gelingt oder scheitert, begriffen werden kann. Noch wichtiger für eine Theorie, die sich mit der Darstellung von menschlichem Handeln befasst, ist aber (6) der *Mythos*, d. h. die diesen Gründen gemäße Konzeption einer konkreten einzelnen Handlung mit allen ihren Teilen (*sýstasis tōn pragmátōn*), die dafür nötig sind, dass sie ein einheitliches Ganzes bildet.

Es gibt also, wie Aristoteles diesen Abschnitt abschließt, 6 ‚Teile', die ausmachen, dass eine Tragödie ihr ‚*Werk*' erfüllen und dadurch eine bestimmte Qualität haben kann:

Darstellungsmodus: (1) die Gestaltung der Aufführung; Medien: die Gestaltung von (2) Vers und (3) Melodie; Gegenstand: die (4) ethi-

schen und (5) dianoetischen Charakterhaltungen und (6) die konkrete, einzelne Handlung, die durch sie ihre ‚bestimmte Beschaffenheit' hat.

§ 3 Die unterschiedliche Bedeutung der Funktionselemente für die Qualität einer Tragödie (50a12–b20)

Ausgehend von der Beobachtung, dass viele Künstler alle Bauelemente der Tragödie so behandelten, als seien sie gleich wesentlich, schließt Aristoteles das Kapitel mit einer ausführlichen Erörterung der unterschiedlichen Bedeutung der verschiedenen ‚qualitativen Teile' der Tragödie.

Mit dem Ziel, die Ausarbeitung der Handlung als die vornehmste Aufgabe einer Tragödiendichtung zu bestimmen, grenzt er zunächst (1) die Bedeutung von Handlung und Charakter gegeneinander ab (1450a15–b12), und zwar in mehreren Argumentationsgängen.

1. Vorrang der Handlungskomposition vor der charakterlichen Motivierung

1.1 (50a15–23): Aristoteles erinnert daran, dass der Charakter eine bestimmte Beschaffenheit ist (1450a19f.), die ein Mensch hat, und damit etwas Allgemeines, denn er besteht aus einer bestimmten Mischung allgemeiner Tendenzen, Bestimmtes vorzuziehen oder zu meiden (1454a17–19). Einen Charakter als solchen kann man daher nicht darstellen, wohl aber die Handlungen, für die ein Mensch sich auf Grund seiner allgemeinen Haltungen entscheidet. Die Handlung ist deshalb das Ziel, auf das hin sich die Neigungen und Abneigungen eines Menschen richten. Wer dazu neigt, Süßes vorzuziehen, dessen Ziel ist die Handlung, die nach dem Süßen greift, um es zu genießen. In der Handlung also erreicht oder verfehlt ein Charakter seine Ziele, erlangt Glück oder Unglück. Deshalb stellt man auf der Bühne keine Charaktere dar, wohl aber Handlungen, die charakterlich motiviert sind und dadurch Charakter mit zum Ausdruck bringen. Die Kenntnis des Charakters ist nötig für die Darstellung einer richtig motivierten Handlung, sie dient daher der Handlungsdarstellung, ist ihr untergeordnet.

1.2 (50a23–29): Der Vorrang der Handlung kommt nach Aristoteles auch daran zum Vorschein, dass es offenbar möglich ist, ja bei den jüngeren Tragödiendichtern geübte Praxis war, Handlungen zu konzipieren, ohne darauf zu achten, ob es wahrscheinlich oder notwendig ist, dass ein Mensch von bestimmter Art Derartiges sagt oder tut. Ohne Handlung dagegen, d. h., ohne dass irgendwelche konkreten Ziele verfolgt und verfehlt werden, könne eine Tragödie schlechterdings nicht zustande kommen. Er verweist beispielhaft auf Bilder der Maler Zeuxis und Polygnot, die wir nicht kennen.

Polygnot, dessen Malerei Aristoteles auch in der *Politik* (VIII, 5, 1340a28–40) als Vorbild empfiehlt, habe Bilder mit starkem Charakterausdruck gemalt, in der Malerei des Zeuxis gebe es überhaupt keine Charakterzeichnung.

1.3 (50a29–33): Ein weiteres Argument für die Bedeutung der Handlungskomposition für die Qualität einer Tragödie gewinnt Aristoteles aus der Überlegung, dass sogar eine sehr große Fähigkeit, charakteristische Eigentümlichkeiten in der Sprache auszudrücken, nicht ausreichen würde, um überhaupt eine Tragödie zustande zu bringen. Wer dagegen aufzeigen könne, wie Handlungen eines bestimmten Charakters untereinander zusammenhängen und auseinander folgen, der werde dieses Ziel erreichen, selbst wenn er im sprachlichen Ausdruck schwächer sei. Auch die Charakterdarstellung in der Sprache ist daher nicht das Primäre, sondern eben die Handlung.

1.4 (50a33–35): Aus der Handlungskomposition ergibt sich auch, so fährt Aristoteles fort, die eigentlich ‚psychagogische' Wirkung der Tragödie. Denn am meisten beeindruckt und zu Gefühlen (des Mitleids und der Furcht) hingerissen würden die Zuschauer durch Elemente der Handlungsfügung, v. a. durch die Handlungsumschwünge (‚*Peripetien*') und die *Wiedererkennungen* (*anagnōríseis*) (s. Kap. 11).

1.5 (50a35–38): Ein letztes Indiz für die Bedeutung der Handlungskomposition sieht Aristoteles darin, dass es offenbar leichter ist, eine gewisse Meisterschaft in der sprachlichen Formulierung und in der Darstellung einzelner Charakterzüge zu erlangen als in der Komposition einer einheitlichen Handlung. Beleg dafür ist ihm die geschichtliche Entwicklung der Dichtung in Griechenland, die er im 4. Kapitel knapp skizziert hatte (s. o. S. 294). Es war früher gelungen, charakteristische Rede- und Verhaltensweisen einer Person in einzelnen kleinen Szenen darzustellen, als eine bestimmte Handlung einer Person ganz und konsequent durchzuführen. Aristoteles hält diesen Gang der Entwicklung für typisch für alle Arten von Dichtung.

2. und 3. Motivierung der Handlung *im* Charakter

Aus 1.1–1.5 zieht Aristoteles den Schluss, dass die Handlungskomposition (*Mythos, sýstasis tōn pragmátōn*) das Prinzip und gleichsam die Seele der Tragödie ist, den zweiten Rang weist er der Motivierung der Handlung im Charakter zu. Diese kann im Sinn seiner Differenzierung des Charakters in ‚ethische' und ‚dianoetische' Aspekte (s. o. S. 327) auf zweifache Weise geschehen:

2. (50a39–b4 und 50b8–10[1]): ‚Ethische' Charakterzüge, d. h. Verhaltensweisen, die jemand sich vor allem durch Gewöhnung, Übung und Erfahrung erworben hat, stellt man dar, indem man die Art von Entscheidungen zeigt, zu denen er neigt (1450b8–10[1]). Achill, der die Neigung hat, gerecht zu sein, d. h. jedem das Seine zukommen zu lassen, zieht es vor, sich

dafür einzusetzen, dass dem Priester Chryses die Tochter zurückgegeben wird, er zieht es vor, die Boten nicht für die Botschaft zu strafen, dem alten Vater Priamos die Leiche des Sohns nicht zu verweigern usw. In Reden oder anderen Aktivitäten, die die Art und die Gründe solcher Entscheidungen offenbar machen, wird der Charakter einer Person erkennbar. Darstellungen, bei denen man überhaupt nicht bemerken kann, was jemand vorzieht oder meidet, enthalten keine Charakterisierung. Um deutlich zu machen, dass diese Charakterisierung wichtig, aber nicht das Wichtigste ist, vergleicht Aristoteles sie mit der Farbgebung in der Malerei. Diese erhält Aussage und Wirkung erst dadurch, dass sie durch die Vorgabe der Zeichnung (des *disegno*) an der richtigen Stelle in der richtigen Weise eine Funktion für die Darstellung einer bestimmten Gestalt erfüllt, ein wahlloses Auftragen von Farben auf eine Leinwand müsse selbst bei der schönsten Farbgebung ohne künstlerisch-ästhetische Wirkung bleiben.

3. (50b4–8 und 50b11f.): Wie sich die ‚ethischen' Charakterhaltungen in der Entscheidung zeigen, so die ‚dianoetischen' dort, wo jemand Argumente und Gründe anführt, um zu erklären, was etwas wirklich ist, oder um andere allgemeine Zusammenhänge darzustellen (1450b11f.). Die ‚ethischen' Charakterhaltungen entstehen vor allem durch die – vom *Logos* geleitete – Erziehung von Wahrnehmung und Vorstellung und den mit ihnen verbundenen Gefühlen, die ‚dianoetischen' – Meinung, Urteil, Einsicht – gründen auf dem Begreifen des ‚*Werks*' (*érgon*), der Funktion von etwas. Man sieht, dass jemand zornig ist, an den blutunterlaufenen Augen, man begreift es, wenn man erkennt, dass er über ein Unrecht empört ist. Die Wahrnehmung bezieht sich auf den Zornigen in seiner ganzen sinnlichen Erscheinung, die *diánoia* bezieht sich auf die *enérgeia*, das besondere Tun oder besser: Handeln des Zornigen (und der eine Mensch kann beides durch beides erfassen). Deshalb sagt Aristoteles im 19. Kapitel, in dem er noch einmal auf die *diánoia* zurückkommt, dass das ‚*Werk*' der *diánoia* nicht nur das Beweisen und Widerlegen, sondern (ganz im Gegensatz zu modernen Auffassungen von der Wirkung des Rationalen) auch das Erregen von Gefühlen sei (1456a36–b2). Wer möchte, dass sich jemand fürchtet, dass jemand empört oder mitleidig ist, muss ihm zeigen, worin das Gefährliche einer Person oder Situation besteht, was für ein Unrecht in einem Tun, was für ein unverdientes Leid in dem Unglück, das jemanden getroffen hat, enthalten ist. In diesem Sinn sagt Aristoteles im 6. Kapitel, die Leistung, ‚das Können' der *diánoia* sei, das, was in etwas enthalten ist und was dafür eigentümlich ist, aufzuzeigen (1450b4f.).

Dieses ‚Können' sei eigentlich das ‚*Werk*' der *Politik* oder der *Rhetorik*, und in der Tat seien die Dichtungen der Alten eher politisch, die der Neueren eher rhetorisch (1450b6–8). Der genaue Sinn dieser Bemerkung ist umstritten.

Eine wahrscheinliche Erklärung ist: Das Politische entsteht nach Aristoteles, wenn viele zu einem gemeinsamen ‚*Werk*' zusammenwirken (*Eudemi-*

sche Ethik VII, 10, 1242a13–28), das ,*Werk*' des Rhetors ist, in der Lage zu sein, das Überzeugende in einer jeden Sache herauszufinden und darzustellen (*Rhetorik* 1355b10f., 1355b25f.). Die Reden des Nestor in der *Ilias* kann man demgemäß als politisch bezeichnen, weil sie darum bemüht sind, das zu raten, was für alle das Beste wäre. Auch die große Antrittsrede des Kreon in der *Antigone* des Sophokles, in der er die Prinzipien seiner Amtsführung und die Folgerungen daraus darlegt (V. 162–210), kann als politisch gelten. Die Rede der Medea dagegen in der *Medea* des Euripides, in der sie die Frauen von Korinth überredet, ihr beizustehen, indem sie ihre schlechte Lage zu der allgemein schlechten Lage der Frau in Beziehung setzt (V. 214–270), ist rhetorisch. Medea ist in der Lage, die Aspekte herauszufinden und darzustellen, von denen her ihr Tun und Planen überzeugend als gerechtfertigt erscheint. In ähnlichem Sinn rhetorisch ist, um auch auf ein Sophokleisches Beispiel zu verweisen, die Verteidigungsrede des Ödipus im *Ödipus auf Kolonos* (V. 960–1013).

An wen Aristoteles denkt, wenn er von ,den Alten' und ,den Heutigen' spricht, ist unklar, da uns die Tragödien der Zeitgenossen des Aristoteles bis auf unbedeutende Fragmente unbekannt sind. Dass er aber, wie vielfach (seit Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Nietzsche u. a.) behauptet wird, Euripides als – affektiert rationalistischen – Rhetor der politischen Dichtung des Sophokles und Aischylos entgegensetzen wollte, scheint ausgeschlossen (s. v. a. Halliwell 1987, S. 154f.).

*4. Sprachgestaltung (*léxis*)*

(50b12–15): Die Aufgabe der *Lexis* bestimmt Aristoteles als „*Vermittlung* (hermēneía) *von etwas (was man meint, denkt, fühlt) durch die Sprache.*" Wenn man *léxis* mit ,Stil' übersetzt, muss man bedenken, dass der Sinn von Stil dann nicht eine Art ,Grundfärbung' aller Äußerungen eines Autors oder einer ,Stilrichtung' sein darf, sondern die einem Gemeinten, Inneren gemäße sprachliche Äußerungsweise. Diese Aufgabe kann die Sprache, darauf weist Aristoteles eigens hin, genauso in Prosa wie in Versform erfüllen. Auch im Bereich der Sprachgestaltung kommt für ihn das Wesentliche nicht aus der äußeren Form, sondern aus der adäquaten Vermittlung des Gemeinten (s. Kap. 22, S. 640ff.).

5. Lieddichtung

(50b15f.): Von den lyrischen Partien, die gesungen, d. h. in einer musikalisch komponierten Form vorgetragen wurden, sagt Aristoteles lediglich, sie hätten den größten künstlerischen Reiz.

6. Aufführung

(50b16–20): In der Rangfolge der für die Erfüllung des *'Werks'* der Tragödie notwendigen Funktionselemente nimmt die äußere Gestaltung der Aufführung für Aristoteles den geringsten Rang ein. Das heißt nicht, dass er sie überhaupt für minderwertig hält oder meint, sie brauche gar keine künstlerische Bearbeitung. Er spricht ihr sogar eine besonders starke Gefühlswirkung zu, diese Wirkung aber kommt bei der Inszenierung nicht von der Dichtung selbst, sondern ist eher Produkt der Arbeit der Regie und des Masken-, Kostüm- und Bühnenbildners. Diejenige Gefühlswirkung, die Aristoteles von einer Tragödie erwartet, soll aber vor allem aus dem Mitverfolgen und Begreifen der Handlungskomposition kommen, sie muss also grundsätzlich auch ohne Schauspieler und ohne Aufführung erzielt werden können, auch wenn die Aufführung in richtiger, der Handlung gemäßer Ausstattung die erstrebte Wirkung verstärken kann (s. auch u. zu Kap. 14, S. 511f. und S. 518ff.).

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Die Definition der Tragödie (49b21–31)

Dass Aristoteles tatsächlich seine Definition der Tragödie weitgehend aus dem, was er bis dahin über die Bedingungen der Dichtung überhaupt und einer tragischen Dichtung insbesondere ausgeführt hat, gewinnt, ist oben (unter 1.) dargelegt. Auch der Zusatz, dass die Tragödie durch Mitleid und Furcht eine Reinigung eben dieser Gefühle zustande bringe, kommt nicht ohne jede Vorbereitung. Schon im 2. Kapitel hatte Aristoteles das Handeln von Menschen, die ihre Anlagen so ausgebildet haben, dass sie selbständig und aus eigenem Können zu einem ernst zu nehmenden Handeln fähig sind (das sind die *spoudaíoi*), als einen Gegenstand bezeichnet, dessen Nachahmung zur Entstehung einer eigenen Dichtungsart führt (s. o. S. 231f., S. 245f.), und hatte im 4. Kapitel gezeigt, wie die Vervollkommnung dieser Art von Handlungsdarstellung zur Ausbildung der Tragödie führt (s. o. S. 286ff.). Tragisches Handeln kann für Aristoteles also nur ein Handeln von möglichst guten Menschen sein, von Menschen, die ihre eigentliche Lust über einen längeren Zeitraum hin im Vollzug einer optimalen Verwirklichung ihrer selbst gesucht haben und deshalb eine allgemeine Tendenz (eine *héxis*) in sich haben, sich so zu verhalten, wie es für sie gut ist. Wenn das Handeln solcher Menschen scheitert, kann das nicht in einem absichtlichen Sinn schuldhaft sein, sondern muss als eine Verfehlung des Richtigen, dessen, was in einer Situation wirklich gut und förderlich für jemanden wäre, gedeutet werden, die Verständnis verdient (s. genauer Kapitel 13). Wenn die Tragödie also ein

Handeln solcher Menschen darstellt, wird sie keine Gefühle der Empörung oder der Befriedigung (etwa über den Sturz eines Verbrechers), sondern Mitleid über die Unverdientheit des Scheiterns erregen und Furcht deshalb, weil man sich von einer Handlung, die aus verständlichen Gründen scheitert, nicht distanzieren kann. Denn verständlich sind Gründe eben deshalb, weil man in ihnen eine Gleichheit mit dem, was auch für einen selbst möglich ist, erkennt. Wenn einen anderen aber etwas trifft, was auch bei einem selbst möglich ist, erscheint das Unglück, das ihm droht, auch als ein mögliches Unglück für einen selbst, das man eben deshalb fürchtet.

Exkurs zur Katharsis *I*

(Teil II s. S. 476ff.)

Aristoteles hat mit seiner These, dass die Gefühle, die man beim Miterleben einer tragischen Handlung empfinde, gerade Mitleid und Furcht (oder, wie manche meinen, Jammer und Schauder) seien und dass die Tragödie ihr eigentliches Ziel darin habe, diese Gefühle oder von diesen Gefühlen zu reinigen, seinen Interpreten manches Rätsel aufgegeben. Schon in der ersten Phase der neuzeitlichen *Poetik*-Rezeption im 16. Jh. hat man deshalb eine ganze Palette von Deutungsmöglichkeiten erprobt (s. dazu jetzt v. a. Kappl 2006, S. 267–311, v. a. S. 305–311), über deren Bandbreite sich die Forschung bis heute nicht wesentlich hinausbewegt hat. Auch berühmte Lösungsansätze, wie etwa Lessings Vorschlag, unter dem Mitleid so etwas wie eine zweite Saite eines Instruments zu verstehen (s. Lessings Brief an Mendelssohn vom 2. Februar 1757; s. *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 102f.), die bei allem, was auf einer ersten Saite angeschlagen wird, mitschwingt, oder Schillers sublime Idee, dem Mitleid nur eine dienende Funktion zu geben, die nötig ist, um die Lust an einem ganz und gar freien und selbstbestimmten Handeln in uns hervorzubringen (s. Schmitt 1992a) – auch solche Vorschläge haben nicht endgültig überzeugt, so dass die Diskussion bis heute nicht als abgeschlossen gelten kann. Man kann auch z. B. gar nicht bestreiten, dass Aristoteles dem Mitleid mehr als eine dienende Aufgabe zugewiesen hat und dass er es nicht als eine grundsätzliche Fähigkeit, die Gefühle anderer mitzuempfinden, auslegt, sondern als ein Gefühl, das nur unter ganz bestimmten Bedingungen möglich ist.

Erstaunlicherweise haben die wenigsten beachtet, dass Aristoteles nicht irgendeinen, sondern einen in mehreren seiner Schriften (*Über die Seele*, *Nikomachische Ethik*, *Eudemische Ethik*, *Rhetorik*) systematisch entwickelten Gefühlsbegriff hat, von dem her die knappen Aussagen in der *Poetik* überhaupt erst verständlich werden (s. Schmitt 2003a, S. 270–380). Man kann aus diesem Gefühlskonzept nicht einige Teilstücke herausbrechen, um zu sehen, ob sie sich in die *Poetik* einfügen lassen, sondern muss zuerst die Funk-

tion, die diese Teilelemente im Ganzen der Aristotelischen Gefühlstheorie haben, bestimmen.

Tut man dies, wird man mit einer Theorie konfrontiert, die von ihr selbst her eine große Aktualität und Brisanz hat, und man erhält zugleich für die *Poetik* wichtige Erklärungsstücke, die die tragischen Gefühle als exemplarisch für das, was man mit Aristoteles eine Kultur des Gefühls nennen kann, ausweisen.

a) Aristoteles und die Trennung von Denken, Fühlen, Wollen seit dem 18. Jahrhundert

Es gibt heute in einem breiten Verbund der Wissenschaften und des allgemeinen kulturellen Diskurses ein neues und großes Interesse an der sog. Intelligenz der Gefühle (s. z. B. die vielgelesenen Arbeiten von Goleman 1996 und Damasio 1996). Durch die Lenkung der Aufmerksamkeit auf Formen und Vorformen einer emotionalen Intelligenz ist auch Aristoteles für viele wieder zum Gesprächspartner oder Zeugen geworden, denn Aristoteles gibt, insbesondere im zweiten Buch der *Rhetorik* (Kap. 2–11), geradezu eine Phänomenologie der kognitiven Elemente der Affekte (s. Rapp 2002, Bd. 2, S. 584–678). Andererseits hat schon Giacomini 1586 (*De la purgazione de la tragedia*) viele Belege angeführt, Jakob Bernays hat sie noch einmal einflussreich neu organisiert und ans 20. Jahrhundert weitergegeben (Bernays 1858), die dafür sprechen, dass es bei Aristoteles auch einen fast rein physiologischen Affektbegriff gibt. Allein dass man bei Aristoteles Belege für diese in modernem Sinn gegensätzlichen Positionen finden kann (s. Cessi 1987, S. 127–183), macht aber deutlich, dass man ein gegenwärtiges Emotionsverständnis weder einfach auf Aristoteles stützen noch pauschal gegen ihn abgrenzen kann. Ich versuche, wenigstens die wichtigsten Differenzierungen, die nötig sind, noch einmal zusammenfassend darzulegen und auf das Problem einer adäquaten Katharsisdeutung anzuwenden.

Grundlegend für die Emotionskonzepte, die im 20. Jahrhundert diskutiert wurden, ist immer noch die um die Mitte des 18. Jahrhunderts abgeschlossene Entwicklung, in der sich aus einer am Bewusstsein orientierten Einheitsvorstellung der Seele eine Deutung der menschlichen Psyche durchgesetzt hatte, die neben dem kognitiven Vermögen des Bewusstseins noch zwei weitere Vermögen annahm, das Gefühl der Lust und Unlust und ein Strebe- oder Willensvermögen (s. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Einleitung III; s. dazu Schmitt 2003a, S. 270ff.). Das Besondere war, dass Gefühl und Wille nicht mehr aus dem Erkenntnisvermögen abgeleitet, sondern als Vermögen mit je eigenem Ursprung und eigenem Recht gedacht wurden.

Trotz dieser Betonung der Eigenständigkeit von Gefühl und Wille neben dem bewussten Erkennen, ja im Widerstand gegen es, war man auch im

18. Jahrhundert – mit einem Höhepunkt in der *Kritik der Urteilskraft* bei Kant – überzeugt, dass es ein intensives Zusammenwirken, ja ein harmonisches Spiel der drei Seelenkräfte geben könne, und schrieb dem Gefühl – in Fortführung der im 17. Jahrhundert vorausgegangenen Geschmacksdiskurse – auch eine eigene, dem Begriff vorausgehende und in bestimmten Hinsichten überlegene Intelligenz zu. Die emotionale Wende, die die neuere Emotionspsychologie gegenüber dem ‚Rationalismus' der Aufklärung mit der Entdeckung einer eigenständigen Intelligenz der Gefühle vollzogen haben will, besteht mehr in terminologischer Hinsicht und in Bezug auf gegenwärtige Anwendungsfelder als in der Sache.

Anders ist es, wenn man sich zur Unterstützung gegen die angebliche Entwertung der Emotion durch die aufgeklärte Rationalität auf Aristoteles beruft. Dass der Unterschied gegenüber Aristoteles substantieller ist als gegenüber dem sog. Logozentrismus der Moderne, sieht man schon daran, dass Aristoteles sowohl die Position vertritt, Gefühle hätten eine eigene Intelligenz, als auch die scheinbar rationalistische Gegenposition, die sagt, Gefühle seien immer von Kognitionen abhängig und abgeleitet.

Die Erklärung dafür, dass für Aristoteles vereinbar ist, was uns grundsätzlich unvereinbar erscheint, führt in das Zentrum seiner Gefühlstheorie. Denn der Grund dafür ist nicht, dass für einen antiken Denker, wie ein modernes Vorurteil lautet, Ratio und Empfindung noch in ursprünglicher Einheit gewesen seien, Grund dafür ist vielmehr ein grundlegend anderer Begriff von Kognition, der es Aristoteles möglich macht, anstelle des Neben- und Gegeneinanders einer bewussten und einer emotionalen Intelligenz an der Vorstellung der Einheit einer Intelligenz im Menschen festzuhalten, aber einer Intelligenz, die in ganz unterschiedlicher Weise im Menschen wirksam ist, wenn er rational urteilt und bewertet und wenn er emotional denkt und bewertet.

b) Denken als Unterscheiden

Denken beginnt für Aristoteles – wie bei dem Versuch, die Besonderheit seiner Auffassung vom Dichterisch-Künstlerischen zu erläutern, schon mehrfach deutlich geworden ist (s. v. a. o. S. 79ff.) – nicht damit, dass man ein reflexives Bewusstsein davon, dass man denkt, entwickelt, sondern damit, dass man zuvor das unterscheidend erfasst, was man sich – danach – vorstellen und bewusst machen kann. Denken ist für ihn zuerst ein Unterscheidungsakt, dessen Qualität nicht davon abhängt, dass man ihn sich bewusst macht, sondern davon, ob man im allgemeinen oder in konkreter Anwendung etwas von den Unterscheidungskriterien versteht, die man bei jedem Denkakt benutzt. Die Kriterien des Unterscheidens im allgemeinen zu kennen und aus diesem Wissen heraus anzuwenden, heißt Denken im rationalen Sinn. In einem weiteren Sinn ist aber jeder Unterscheidungsakt ein Denkakt. Auch

wer das Süße vom Bitteren unterscheidet, denkt, sofern er dabei nicht nur von einem physiologischen Reiz getroffen wird, sondern etwas erkennt. Dieses Erkennen meint aber nicht die bewusste Vorstellung davon, dass ich gerade etwas Süßes schmecke, sondern es meint das unterscheidende Erfassen des Süßen selbst. Das ist ein Unterschied, der für Aristoteles grundlegend ist: Obwohl für ihn beides, das Bewusstsein zu schmecken oder zu hören, wie das Schmecken und Hören selbst Erkenntnisvorgänge sind, sind sie für ihn grundlegend verschiedene Erkenntnisvorgänge. Sie sind allerdings nicht unabhängig voneinander, sondern der bewusste Erkenntnisvorgang setzt den direkten Unterscheidungsakt voraus. Auch wenn sie im konkreten Erlebnis oft als gleichzeitig empfunden werden – sachlich sind sie nicht dasselbe. Das Bewusstsein etwa, einen Ton zu hören oder etwas Bitteres zu schmecken, ist nicht nur etwas, bei dem man sich täuschen kann, es hat auch nicht die Qualitäten der direkten Unterscheidung an sich: Die Vorstellung von etwas Bitterem ist ja nicht selbst bitter, sehr wohl bitter aber ist das unterscheidende Schmecken des Bitteren, denn darin besteht die Erkenntnis, ja es ist die Erkenntnis von ‚bitter'. (Ein gesunder physiologischer Apparat kann etwas Bitteres rezipieren, aber man schmeckt es nicht, weil man z. B. mit ganzer Aufmerksamkeit auf etwas anderes, etwa ein schreckliches Ereignis, konzentriert ist.)

c) Zum Zusammenhang von Erkennen, Lust und Handeln

Im Unterschied zu einem bewussten Erkennen ist dieses Erkennen daher nicht wertfrei und abstrakt, sondern immer mit Lust und Unlust verbunden. Das gilt nicht nur für Wahrnehmungserkenntnisse. Auch wer in einer konkreten Situation erfasst, dass er geehrt oder entehrt wird, erfasst dies in einer anderen Form von Erkenntnis, als wenn er über eine Ehre oder Entehrung nachdenkt. Er hat daher andere, direkt aus der Erkenntnis fließende Empfindungen dabei, als sie mit einem bloßen Bewusstsein von Ehre oder Entehrung verbunden sind.

Diese Direktheit des Erkennens, die Aristoteles neben den indirekten Formen, in denen man sich etwas Erkanntes nur vorstellt oder vergegenwärtigt, für möglich hält, erklärt auch den Zusammenhang von Erkennen, Lusterfahrung und Handeln, den Aristoteles herstellt. Er vertritt ja die vielen seiner modernen Interpreten ganz unverständlich erscheinende Lehre, dass das konkrete Handeln die Konklusion eines Schlusses sei (s. *Nikomachische Ethik* VII, 5, 1147a24–31; Cessi 1987, S. 234–250). Es ist doch, so lautet der zentrale Einwand, möglich, einen richtigen Schluss zu ziehen und dennoch falsch zu handeln oder eine der Erkenntnis entgegenstehende Empfindung zu haben. Man weiß sehr wohl, dass etwas nicht ekelhaft ist, und ekelt sich trotzdem. Und wer z. B. die Prämissen akzeptiert, (1) dass man sich nur schä-

men müsse, wenn etwas der eigenen Ehre schadet, (2) dass diese Handlung der Ehre nicht schadet, der kann den richtigen Schluss ziehen und erkennen, dass er sich in dieser Situation nicht schämen müsse, es ist aber möglich, ja es kommt sogar häufig vor, dass man sich trotz dieser Erkenntnis schämt.

Zu meinen, dass Aristoteles diese Einwände nicht bekannt gewesen seien, ist allerdings absurd. Er diskutiert analoge Fälle ausführlich z. B. im dritten und siebten Buch der *Nikomachischen Ethik* (III, 1–3, 1109b30–1111b3; VII, 2–5, 1145b21–47b19). In seiner Theorie tragischen Handelns bildet der Konflikt zwischen einer richtigen Kenntnis des Allgemeinen und einem davon abweichenden Fühlen und Handeln im Besonderen das zentrale Thema (s. u. S. 458ff.). Wenn er dennoch daran festhält, dass Handeln grundsätzlich ein Schluss ist, so deshalb, weil von seinem direkten Erkenntnisbegriff her auch ein von einer allgemeinen Einsicht abweichendes Fühlen und Handeln als Resultat eines Erkenntnisvorgangs gedeutet werden kann, ja muss. Es handelt sich dann um eine andere Form des Erkennens, nicht um ein jeder Erkenntnis bares blindes Fühlen oder Tun. Wer zum Weinglas greift, obwohl er im allgemeinen weiß, dass ihm Wein schadet (und dass dies hier Wein ist), tut dies in der Regel nicht ohne jeden Grund, sondern weil ihm die von der Wahrnehmung gewährte direkte, d. h. auch: direkt schmeckend-fühlende Erkenntnis, wie gut dieser Wein ist, gegenwärtig ist, während der spätere Gesundheitsschaden nichts als eine abstrakte Vorstellung in ihm ist.

Handlungsrelevant aber kann nach Aristoteles immer nur die Erkenntnis sein, die im konkreten Einzelfall gegenwärtig ist. Das Abweichen von der allgemeinen Einsicht erklärt sich nach ihm also aus den verschiedenen Formen, in denen unterschiedliche Erkenntnisse präsent sein können.

Man kann, ja man muss die Aussage, dass für Aristoteles jedes Handeln die gesamte Form seiner Ausführung von der Erkenntnis, die es leitet, hat (man könnte sich im Sinn seines Erkenntnisbegriffs nicht einmal vorwärts oder rückwärts, nach rechts oder links bewegen, ohne diese Unterschiede, wenn auch oft ohne reflexives Bewusstsein davon, zu beachten, und in der Tat kann jemand, dem diese Fähigkeit durch Alkohol oder Krankheit genommen wird, sich trotz eines gesunden Bewegungsapparats nicht mehr korrekt bewegen) noch verschärfen. Aristoteles sagt nämlich: *„Handeln und sich entscheiden sind ein und dasselbe“* (s. *Metaphysik* VI, 1, 1025a21–25), d. h., er verlegt das Ziel, das in einem Handeln angestrebt wird, ganz nach innen. Ein Handeln ist nicht erfolgreich, weil es etwas herstellt oder verändert, sondern nur, wenn es durch dieses äußere Tun ein inneres Ziel, ein erkanntes und erstrebtes Gut erreicht. Ein im objektiven Sinn erfolgreiches Handeln, z. B. die Tötung eines Gegners, kann sehr wohl ein subjektiv erfolgloses Handeln sein, wenn die Entscheidung übers Ziel hinausgeschossen war und nicht das erstrebte Glück der Genugtuung, sondern die Trauer über einen eigentlich nicht gewollten Verlust zum Ergebnis hat.

Das Axiom, mit dem Aristoteles seine *Nikomachische Ethik* beginnt, dass jedes Handeln um eines erstrebten Guten willen geschehe (*Nikomachische Ethik* I, 1, 1094a1–3), enthält auch eine Aussage darüber, welche Stellung für Aristoteles die Lust in dem Gefüge zwischen Erkennen und Handeln einnimmt. Das Gute, das man grundsätzlich in jedem Handeln erreichen möchte, ist, wie Aristoteles ausdrücklich betont, ja nicht ein objektiv Gutes, sondern etwas, was dem jeweils Handelnden so zu sein scheint (1113a15–b2, 1114a31–b25, 1155b19–26). Auch wer sich selbst das Leben nimmt oder mit Absicht das Böse als Böses will, tut dies, weil er es vorzieht, so zu handeln, d. h., er entscheidet sich auch in diesen Fällen für das, was ihm das Bessere zu sein scheint (s. *Nikomachische Ethik* I, 1 insgesamt).

Die Frage ist also: Wann erscheint jemandem etwas als das für ihn jetzt gerade Bessere? Die Aristotelische Antwort ist, wenn es mit der höheren Lust (bisweilen auch: der geringeren Unlust) verbunden ist. Und dies gilt nicht nur subjektiv, sondern auch objektiv. Was mit der dauerhaftesten und vollkommensten Lust verbunden ist, das ist das objektiv Gute, das eigentlich jeder anstrebt.

Lust überhaupt ist, wie Aristoteles in subtilen Analysen (s. v. a. *Nikomachische Ethik* X, 4–7) darlegt, nichts, was irgendwie zu dem, was wir tun, hinzukommt – etwa aus einem eigenen Vermögen des Fühlens und Empfindens oder dergleichen –, Lust ist vielmehr ein unmittelbares Begleitphänomen jeder Aktivität. Er gebraucht dafür das schöne Bild, dass sie sich einstelle wie die Schönheit in der Blüte der Jahre, sie ist einfach der zuständliche Ausdruck der Vollendetheit einer Tätigkeit (*Nikomachische Ethik* X, 4, 1174b33). Da die Tätigkeit aber ihrer Form nach ein Erkenntnisvollzug ist, ist Lust vor allem ein Begleitphänomen des Erkennens, und damit – da der Mensch ein endliches und geteiltes Wesen ist, das niemals alles zugleich erkennt – ist sie so verschieden wie die verschiedenen Formen und Stufen des Erkennens. Es ist eine andere Lust, die die Wahrnehmung, das Sehen der Farben, das Hören der Töne usw. bereitet, als die Lust, die etwa mit einer Meinung, z. B. darüber, dass einem Achtung und Ehre entgegengebracht werde, verbunden ist. Analog steht es mit der Unlust, die mit den jeweiligen Störungen einhergeht. Die höchste Lust gewährt die vollendete und harmonische Entfaltung aller Fähigkeiten, zu denen ein Mensch die Anlagen in sich hat (*Nikomachische Ethik* X, 7).

Lust gehört für Aristoteles zu den kognitiven Tätigkeiten des Menschen also nicht nur deshalb, weil er das Denken nicht auf das theoretisch-distanzierte Verhalten des Bewusstseins zu seinen Inhalten einschränkt und zuerst in der unmittelbaren Sachunterscheidung selbst wirksam sieht, sondern auch, weil er die Qualität dieses Unterscheidens selbst mit berücksichtigt hat: Wer seine Fähigkeit zu schmecken und zu riechen in der differenziertesten und vollendetsten Form entfaltet, etwa an einem guten Wein, wird eben darin die höchste Lust dieser Form von Tätigkeit empfinden.

Nun ist das, was Aristoteles Lust nennt, nicht identisch mit dem, was wir seit dem 18. Jahrhundert unter einem Gefühl verstehen. Kant spricht zwar noch von ‚Gefühlen der Lust und Unlust', das, was er und auch die neuere Psychologie unter Gefühlen und Emotionen verstehen, sind aber – von Aristoteles her gesehen – keine bloßen Lust- oder Unlustgefühle, denn sie enthalten fast alle einen Willens- oder Strebeaspekt, weshalb man heute auch oft Emotionen und Motivationen unterscheidet oder überhaupt statt von Emotionen von Motivationen spricht. Für Aristoteles jedenfalls sind Gefühle – er diskutiert im 2. Buch der *Rhetorik* ausführlich z. B. Zorn, Liebe, Hass, Furcht, Scham, Wohlwollen, Mitleid, Neid, Eifersucht – Mischformen aus Erkenntnisakten, Lustgefühlen und Strebemomenten. Die Lust wäre ja, wie er betont, sich selbst genug, wenn sie nicht durch die Vorstellung in die Zukunft projiziert und so zum Anlass eines Strebens oder Willens werden könnte (s. *Über die Bewegung der Lebewesen*; dazu Cessi 1987, S. 127–183, mit Stellen).

Anders als für viele neuere psychologische Theorien sind Gefühle für Aristoteles nichts, was wie von selbst und eigenständig in uns da ist, das wir deshalb nur nachträglich ‚kognitiv bewerten', zu dem wir ‚stehen', mit dem wir ‚umgehen', ‚arbeiten' können u. dgl. Gefühle entstehen vielmehr aus einem komplexen Zusammenwirken mehrerer psychischer Akte. Dabei ist das Gefühl der Lust und Unlust unmittelbar mit den direkten Erkenntnisakten selbst verbunden, während der Willensaspekt erst durch Gedächtnis und Vorstellung erzeugt werden muss (s. o. S. 105ff. und Schmitt 2003a, S. 294–340).

d) Zur Bildbarkeit der Gefühle

Aus der Analyse, die Gefühle als komplexe Konkretisationen aus verschiedenen Erkenntnisarten auslegt, ergibt sich, dass Gefühle in ihrer Art wie in ihrer Intensität von den Erkenntnisakten bestimmt sind, die sie begleiten. Man braucht zwar kein Bewusstsein von der Gefährlichkeit einer Situation, um sich zu fürchten, wer aber überhaupt nicht fähig ist, die Bedrohlichkeit einer Situation zu bemerken, wer keine Unterscheidungsfähigkeit für das, wovor man sich schämen oder nicht schämen soll, hat, wer keinen Sinn für die liebreizende Schönheit einer Landschaft, einer Person hat, der wird sich nicht fürchten, er wird keine Scham empfinden, und er wird auch keine Liebe zu etwas oder jemandem entwickeln.

Das bedeutet, dass man für die Gefühle, die man hat, zu einem guten Teil selbst verantwortlich ist. Man kann zwar keine Freude an schöner Musik empfinden, wenn man nur von Krach umgeben ist, man kann auch keinen guten Wein genießen, wenn man gar keinen guten Wein hat, dafür aber, dass man die Musik und den Wein genießt, wie sie es verdienen, dass man Zorn, Scham, Mitleid usw. dem gegenüber entwickelt, das diese Gefühle verdient,

in der Weise, in der es sie verdient, in dem Ausmaß, in dem, und zu dem Zeitpunkt, zu dem es sie verdient, usw., dafür kann man, wie Aristoteles sagt, ein „*Auge der Seele*" entwickeln und damit zugleich die Fähigkeit, die Gefühle, die die richtige Erkenntnis begleiten, auch zu würdigen und zu schätzen (*Nikomachische Ethik* VI, 13, 1144a29f.).

Solche Gefühle fallen einem nicht in den Schoß, sondern müssen gemeinsam mit den Erkenntnispotenzen des Menschen ausgebildet werden, weil Gefühle Begleiterscheinungen von Erkenntnissen sind. Der Weg dazu beginnt nach Aristoteles auf einer Stufe, der moderne Psychologien fast keine Beachtung geschenkt haben. Aristoteles glaubt nämlich, dass auch Gefühle genauso wie unsere Denkgewohnheiten, vor allem wenn sie sich auf das stützen, was man direkt wahrnehmen kann, die Tendenz haben, zuerst abstrakt zu sein (s. dazu Schmitt 2003a, S. 315–324).

Auch wenn wir heute aus theoretischen Gründen eher glauben, dass Wahrnehmungen und Gefühle konkret und gerade nicht abstrakt seien – was Aristoteles sagt, steht keineswegs im Widerspruch zu vielen praktischen Erfahrungen, deren Eigenart wir kontrollieren können. Wer zum ersten Mal mit fremden Menschen, fremder Musik in Berührung kommt, ja wer zum ersten Mal einen bestimmten Wald, eine bestimmte Pflanze sieht, der sieht, genauer: unterscheidet zuerst nur, was sich markant aufdrängt, und das ist eben etwas, was in der Regel den meisten Gegenständen, die er vor sich hat, gemeinsam ist. Er hat etwas ganz Konkretes vor sich, sein Wissen von diesem Konkreten aber ist abstrakt. Dass zu diesen abstrakten Erkenntnissen auch abstrakte Gefühle gehören, dazu gibt es leider Erfahrungen in reicher Zahl. Man braucht nur an den Fremdenhass zu denken, an Hysterien von Massen, die sich in einen Kriegstaumel hetzen lassen, an die Klischeegefühle, die die Werbung erzeugt, aber auch an die Angst, die oft nur einen ganz unbestimmt abstrakten Gegenstand hat, oder auch an den Kitschroman, in dem mit wenigen Stimmungsreizen sentimentale Gefühle erregt werden, usw.

Alle diese Gefühle sind, auch wenn sie als sehr heftig und überwältigend empfunden werden, nach Aristoteles keine großen Gefühle, sondern sie bedürfen der Bildung. Das Mittel dazu ist eine musische Erziehung: Eine gesellschaftspolitisch besonders wichtige Aufgabe kommt dabei der Kunst und im Bereich der Kunst der Dichtung, vor allem dem Epos und der Tragödie zu (s. v. a. *Politik* VIII, 5–7; s. u. S. 476ff.).

e) Bildung der Gefühle durch Epos und Tragödie

Epos und Tragödie stellen nach Aristoteles das Scheitern einer Handlung dar, dieses Scheitern ist für ihn aber nicht Folge eines unausweichlichen Konflikts, sondern einer subjektiven und vermeidbaren Verfehlung. Verfehlung, *Hamartia*, meint allerdings kein absichtlich schuldhaftes Verhalten, schon

gar nicht aus verbrecherischer Gesinnung, sondern es bezeichnet das Verhalten eines Menschen, der an sich gute allgemeine Charaktertendenzen hat, der in der Regel das Richtige vorzieht und meidet, der aber aus verständlichen Gründen in einer bestimmten Situation falsch entscheidet und deshalb katastrophal scheitert (s. u. S. 450ff.).

Die Gefühle, die das Miterleben einer solchen Handlung begleiten, müssen gebildet sein aus Wahrnehmung, Gedächtnis, Vorstellung, aber auch aus der Fähigkeit, auf die charakterliche Mitte zurückzuschließen, von der die Entscheidungen der Handelnden geprägt sind. Die Gefühle, die aus einer solchen Form des Miterlebens einer tragischen Handlung entstehen, sind nach Aristoteles Furcht und Mitleid. Natürlich nimmt der gefühlvolle Zuschauer einer Tragödie auch an vielen anderen Empfindungen teil, er ist bewegt von der Liebe Deianeiras zu ihrem Mann Herakles, von der Verletztheit Medeas durch den untreuen Jason usw., aber er empfindet eben nicht das Glück, sondern das Scheitern einer Liebe mit Deianeira mit, und das heißt, die Weise, wie er am Handeln und Fühlen der tragischen Personen teilnimmt, ist die Empfindung von Furcht und Mitleid. Denn Furcht, die nicht blind, sondern berechtigt ist, empfindet man nicht vor allem und jedem, sondern vor etwas, das für einen selbst oder einen anderen eine wirkliche Bedrohung darstellt, und auch Mitleid hat, wenn es diesen Namen verdienen soll, seine Bedingungen: Man muss von einem Leid, das einem anderen widerfährt, begreifen, dass es einen auch selbst bedrohen könnte, weil man in Gesinnung, Stellung, Situation usw. eine Gleichheit zwischen sich und dem Leidenden erkennt, und man muss das Leid als unverdient, als über das Maß hinausgehend beurteilen (s. *Rhetorik* II, 8; Schmitt 1994a).

Genau diese Bedingungen bietet aber ein tragisches Handeln, das aus einer *Hamartia* der beschriebenen Form zustande kommt, ja ein tragisches Handeln dieser Art bietet noch mehr; und es ist dieses Mehr, in dem vermutlich auch der Schlüssel zu dem zu finden ist, was Aristoteles unter einer *Katharsis* von Furcht und Mitleid versteht.

Die Personen auf der Bühne sind ja oft in einseitigen, fixierten und in diesem Sinn zu wenig differenzierten, abstrakten Gefühlen befangen: Deianeira vergisst, das Mittel zu prüfen, das ihr Herakles' Liebe zurückbringen soll, Elektra kann nur an die Entehrung des Vaters, Antigone nur an die des Bruders denken, Ödipus sieht die verzweifelte Jokaste ins Haus stürzen und ist so gequält von dem Gedanken, sie tue dies aus Hochmut ihm gegenüber, dass er ihre wahre Furcht nicht einmal bemerkt, usw. Allen diesen Fixierungen gegenüber hat der Zuschauer eine weitere, richtigere Perspektive: Er sieht, was seine Helden wirklich fürchten sollten, und empfindet Mitleid mit dem Unglück, das sie wirklich trifft, nicht mit dem, das sie sich einbilden. Seine Furcht und sein Mitleid beziehen sich also auf das, was wirklich zum Scheitern einer Handlung führt. Die Tragödie verschafft ihm so nicht durch mo-

ralische Belehrung, sondern dadurch, dass er die Gründe des Scheiterns eines Handelns in konkretem Miterleben begreift, eine Steigerung der Erkenntnisqualität seiner Gefühle. Er empfindet Furcht und Mitleid, und das heißt auch, er empfindet die Gefühle, die ihn selbst vor dem Scheitern des Handelns bewahren, dort, wo es angemessen ist, in der Weise, wie es angemessen ist, usw. Von dem Konzept her, wie es Aristoteles bei seiner Theorie der Gefühle verfolgt hat, ist diese Steigerung des Anteils der Rationalität in den Gefühlen selbst eigentlich das Einzige, was man als eine *Katharsis* von Mitleid und Furcht in seinem Sinn verstehen kann.

Die Deutungen von *Katharsis*, die schon die Renaissance in großer Zahl erprobt hat (s. Kappl 2006, v. a. S. 305–311): die Tragödie solle gegen Gefühle abhärten, sie verdrängen oder von ihnen erleichtern, solle sie in Tugenden verwandeln, sie solle gelassen machen gegen Unglück usw., sind nicht nur alle stoischen Ursprungs, sie sind, das muss man wohl sagen, im Sinn des Aristoteles auch eher ungebildet. Keine Gefühle zu haben oder zu zeigen, ist nach Aristoteles Sache eines *ágroikos*, eines unkultivierten Menschen. Die Vorstellung, die Aristoteles dagegen von einer *Katharsis* der Gefühle hat, bewahrt nicht nur vor einer zu grob ausgelegten *tranquillitas animi*, sie bewahrt auch vor einem niveaulosen und zu kitschigen Literaturverständnis. Denn das Bangen und Mitfühlen mit dem tragischen Helden ist bei Aristoteles genau auf das Fehlverhalten, das ihn ins Unglück stürzt, konzentriert, und er scheint damit auch genau das getroffen zu haben, was das Homerische Epos und was die attische Tragödie erreichen wollten. Wer etwa bei Homer mitverfolgt, wie Patroklos im Kampfeseifer eine Grenze nach der anderen, die ihm gesetzt war, übersieht und überrennt und erst vor den Mauern Troias gewaltsam zum Halten gebracht wird (*Ilias* XVI), dessen Gefühle sind ganz auf die Gefahren und das Unglück, die Patroklos durch dieses Handeln für sich heraufbeschwört, konzentriert. Die Lust an den tragischen Gefühlen Furcht und Mitleid, in der Aristoteles das Ziel der Wirkung der Tragödie sieht, ist auch in diesem Sinn eine Lust, die einer Erkenntnis folgt, und es ist nicht das bloß sentimentale Klagen um einen schönen Jüngling, der trotz so guter Anlagen und Aussichten wegen eines kleinen Fehlers in ein so großes Unglück gestürzt wurde.

f) Folgen für das Verständnis von Literatur

Der Gedanke, dass jedes Handeln der Vollzug einer Art von Schluss ist, ist fundamental für das, was Aristoteles überhaupt unter Literatur versteht, und erklärt erst den besonderen Akt einer emotionalen Intelligenz, den Aristoteles für die Rezeption von Literatur für nötig hält.

Aristoteles rechnet (s. o. S. 92ff.) die Literatur ja zu den theoretischen Disziplinen, unter diesen aber nicht zu den abstrakten Wissenschaften, die

aus allgemeinen Prämissen allgemeine Schlüsse ziehen, er rechnet sie nicht einmal zur Rhetorik, die sich meistens auf verkürzte Schlüsse, auf Enthymeme oder Beispiele stützt, sondern er rechnet sie zu einer Form von Erkenntnis, die sich ausschließlich auf das konkrete Handeln einer Person selbst richtet, dieses Handeln aber nicht einfach von seiner äußeren Oberfläche her beschreibt, sondern aus seinen Gründen aufzeigt (s. Schmitt 2003b). Wenn Homer einen handelnden Achill darstellt, der um die Not des an der Pest leidenden Heeres bekümmert ist, der die Sorgen des Kalchas versteht, der sich über Agamemnon empört, weil er dem Heer und dem Priester die Hilfe verweigert, der seinen Patroklos ausschickt, weil ihm trotz seines Zorns auf Agamemnon die Verzweiflung der Kameraden Sorgen macht, der sogar mit dem Vater seines Feindes Hektor mitfühlen kann usw., dann führt er ein Handeln vor, das nicht beliebig auf Äußeres immer wieder neu und anders reagiert, sondern das von einer charakterlichen Mitte geleitet, motiviert ist. Diese Motivation ergibt sich aus allgemeinen Tendenzen in Achill, etwa, dass er darum besorgt ist, jedem das ihm Zustehende zukommen zu lassen (s. Schmitt 2001a). Über diese allgemeinen Tendenzen spricht Homer nicht, und Aristoteles lobt ihn dafür, weil er derartige auktoriale Kommentierungen nicht für poetisch hält (s. Kap. 24, S. 690 und S. 694ff.).

Auch dieses Lob ist auf das besondere Verständnis von Dichtung gegründet, wie es Aristoteles entwickelt hat. Denn nicht nur die Darstellung von allem und jedem, was man tut, ist ungeeignet, das zu zeigen, was jemand ist, d. h. den Charakter, aus dem heraus er handelt, das gleiche gilt auch für auktoriale Kommentare, wenn sie zu allgemein sind. Wer etwa von jemandem berichtet, er sei zornig, schwanke zwischen Scham und Trotz, zwischen Angst und Verzweiflung, Liebe und Hass, oder dergleichen, benennt, indem er die Gefühle aufführt, in denen sich jemand befindet, keineswegs die konkreten Vorgänge im Inneren dieser Person. Seine Darstellung bleibt daher, auch wenn sie mit ‚poetischen' Bildern ‚geschmückt' ist, ungenau und zudem dogmatisch. Es gibt kein Kriterium, an dem der Leser das Allwissen des Autors über seine Figuren kontrollieren könnte. Ganz anders ist es, wenn der Autor die konkreten inneren Vorgänge darstellt, die in jemandem ablaufen, der zornig ist, oder die konkreten Verhaltensweisen, zu denen jemand neigt, der anderen das Ihre zukommen lassen möchte. Dann erübrigt es sich, auszusprechen, ‚dieser Mensch will gerecht sein', man kann es aus der dargestellten Handlung selbst entnehmen und an ihr überprüfen.

Deshalb soll ein Dichter keine allgemeinen psychologischen Erklärungen für das Handeln seiner Personen geben, sondern er soll ein so geartetes Handeln vorführen, dass man an ihm erkennen kann, dass und wie es Resultat, ein Schluss aus den allgemeinen Charaktertendenzen eines Menschen ist, und er soll die verschiedenen Reden und Handlungen, die er einer Figur

gibt, so konstruieren, dass von ihnen allen deutlich ist, dass sie Ausfluss und Ausdruck ein und derselben charakterlichen Mitte sind (s. u. Kapitel 24).

g) Vorzüge der Aristotelischen Theorie

Abschließend möchte ich noch eine Bemerkung zu der Bedeutung machen, die das Gefühls- oder Affektverständnis, das in den Katharsistheorien seit der Renaissance zum Ausdruck kommt, auch noch für viele gegenwärtige Emotionstheorien hat, und dazu, wie sich dieses neue Emotionsverständnis zu Aristoteles verhält. Nur so kann ja das Besondere seiner Katharsistheorie auch historisch adäquat verstanden werden.

Die Gefühlstheorien der Renaissance sind weitgehend hellenistisch, v. a. stoisch beeinflusst. Unter dem, was die Renaissance von der Stoa übernommen hat, ist es vor allem ein Konzept, das bis heute weiterlebt. Es ist die Vorstellung, dass Gefühle sich bilden aus einem äußeren, mehr oder weniger physiologisch empfundenen Reiz – Reiz heißt hier *ictus*, Stoß – und einer kognitiven Bewertung, durch die der Reiz überhaupt erst als ein bestimmtes Gefühl empfunden und gleichsam anerkannt wird. Die Stoiker sprechen deshalb von einer Zustimmung (*assensio*, *synkatáthesis*). So nennt Seneca z. B. ausdrücklich den Eindruck, es sei einem ein Unrecht widerfahren, einen *ictus*, der nicht anders auf uns wirke, als wenn wir mit kaltem Wasser bespritzt werden und deshalb einen Schauder empfinden (s. Seneca, *Über den Zorn*, v. a. II, 1–3; s. dazu auch Schmitt 1994b).

Die ganze Problematik der bis heute üblichen Rede von Reizen, die Gefühle ‚auslösen', tritt in diesem einen Satz zu Tage. Das Bespritztwerden mit kaltem Wasser ist natürlich etwas Physisches, aber schon beim Schauder ist klar – und das schärfen uns die modernen Konstruktivisten auch ein –, dass er nicht einfach eine physiologische Reaktion ist. Die physiologische Reaktion ist irgendein biochemischer Vorgang, die Empfindung ‚Schauder' dagegen ist bereits eine Interpretation, die bei demselben Vorgang auch anders ausfallen und z. B. zur Empfindung ‚erfrischend' führen könnte. Man muss also bereits bei derart elementaren Gefühlen trennen zwischen der körperlichen und der psychischen Reaktion, die immer bereits eine Art Deutung ist. Ein und derselbe körperliche Vorgang kann ebenso als erschreckender Schauder wie als willkommene Wohltat empfunden werden.

Noch deutlicher wird das Missverhältnis zwischen dem Reiz, der ein Gefühl auslösen soll, und diesem Gefühl selbst bei komplexeren Gefühlen, z. B. wenn man an das Gefühl des Zorns beim Eindruck eines Unrechts denkt, oder wenn man in noch höhere Regionen subjektiver Gefühlswelten steigt und etwa an das Gefühl des Argwohns denkt, das Goethe seinem Tasso gibt. Es ist ja erst eine hochraffinierte Mischung aus richtigen und falschen Einschätzungen des äußeren und inneren Tuns der Personen seiner Umwelt, die

den Argwohn ausmachen, den Tasso empfindet. Hier noch von gefühlsauslösenden Reizen zu sprechen, ist einfach widersinnig.

Diese Erinnerung an ein literaturwürdiges Gefühl reicht vielleicht schon, um den Mangel deutlich zu machen, den die Annahme, Gefühle würden von Reizen ausgelöst, zur Folge hat: Wer meint, Gefühle würden von Reizen ausgelöst, verwechselt (1) physiologische mit psychischen Wirkungen und reduziert (2) die mögliche komplexe Innenstruktur menschlicher Gefühle auf einen elementaren Reiz-Reaktionsmechanismus.

Für diese ungenaue Auslegung der Weise, wie Gefühle entstehen, zahlt auch die neuere Emotionspsychologie und -philosophie noch einen Preis (s. Schmitt 2003c), und zwar den Preis eines scheinbar kaum auflösbaren Widerspruchs. Man hat inzwischen ja wieder einmal entdeckt und sogar experimentell bewiesen, dass die meisten Gefühle ohne eine sogenannte kognitive Bewertung gar nicht entstehen können. Wer eine Gefahr überhaupt nicht erkennt, empfindet auch keine Furcht, und wer einen Fremden nicht irgendwie einer Kategorie der Fremd- und Andersheit zuordnet, empfindet keinen Fremdenhass, usw. Im Sinn derartiger Experimente und Erfahrungen gibt es ohne Kognition gar kein Gefühl, die Kognition macht ein Gefühl überhaupt erst zu dem, was es ist: Zorn, Freude, Hass usw. Wenn die Deutung dieser Schulrichtungen korrekt sein soll, muss die Kognition allerdings auch der Zeit nach der Emotion vorhergehen. Erst muss man etwas als Gefahr erkennen, dann empfindet man das Gefühl der Furcht oder Angst.

Gegen diese Vorordnung der Kognition vor die Emotion kann man aber viele gegenteilige Erfahrungen und auch (wenn auch umstrittene) Experimente anführen. Man kann ja einen Raum betreten und von einem Gefühl der Angst gepackt werden, ohne sich überhaupt einer Gefahr bewusst zu sein, ja ohne überhaupt zu wissen, wovor man sich fürchtet. Die Neurophysiologen zeigen uns darüber hinaus, dass unser Gehirn schon alle für ein Gefühl oder einen Willen erforderlichen Prozesse in Gang gesetzt hat, bevor wir uns überhaupt bewusst sind, dass wir ein Gefühl haben (s. exemplarisch Goschke 2004; Damasio 1999; Goleman 1996).

Im Sinn dieser Schulrichtungen ist die Kognition also etwas Nachträgliches, eine subjektive Erlebnisweise, in der wir uns etwas bewusst machen, was die biologischen Systeme in uns längst ins Werk gesetzt haben und dessen – z. B. durch die Evolution festgelegte – Aufgabe unser bewusstes Erleben möglicherweise gar nicht korrekt wiedergibt.

Der Ausweg aus dem Dilemma, ob die Kognition nun dem Gefühl vorhergeht oder ihm nachfolgt, den heute die meisten Psychologen bevorzugen, ist auch seinerseits wieder charakteristisch für die Reduzierung der Gefühlsanalyse auf Fälle elementar-primitiver Emotionen. Man glaubt nämlich differenzieren zu können zwischen Gefühlen, die in der Evolution später entstanden sind und die bereits Bewusstseinsphänomene sind – solche Gefühle

entstehen erst aus der kognitiven Bewertung –, und Gefühlen aus einem evolutionär frühen Stadium, in dem das menschliche Bewusstsein noch nicht ausgebildet war, in denen also noch ein direkter Weg vom Reiz zum Gefühl, ohne die Zwischenstation des Bewusstseins, möglich war. Der experimentelle Beleg für diese Differenzierung soll sein, dass es ontogenetisch ältere Partien im Gehirn gibt, in dem Inhalte einer Art rudimentären Gewahrwerdens direkt, ohne Umweg über das Großhirn an die gefühlsrelevanten Bereiche etwa des sog. limbischen Systems weitergegeben werden.

Der Beweis, den diese empirischen Belege erbringen sollen, kommt aber nur zustande, wenn Formen einer unbewussten Kognition ein Indiz dafür sind, dass ein unbewusstes Denken elementarer, älter, primitiver ist als das bewusste Denken, weil es noch ein automatischer Reizbeantwortungsmechanismus ist, ohne über die Möglichkeit des Bewusstseins zu verfügen, sich frei seinen Eindrücken zuzuwenden.

Ob diese vermeintliche Beweisführung der differenzierten Gefühlsanalyse durch Aristoteles begrifflich überlegen ist, scheint mir zweifelhaft. Man kann auch an Erfahrungen erinnern, die jeder empirisch an sich selbst überprüfen kann. Zur Verdeutlichung, dass Denken nicht im rudimentären, sondern im eigentlichen Sinn nicht Bewusstsein, sondern ein unmittelbares Unterscheiden, Trennen und Verbinden ist, verweist Plotin z. B. auf die Erfahrungen, die man macht, wenn man ganz konzentriert denkt, z.B. beim aufmerksamen Lesen, beim Rechnen oder beim Verfolgen der Logik eines Arguments. Je konzentrierter man bei diesen Denkvorgängen ist, desto weniger Bewusstsein hat man von ihnen (s. Schmitt 1994c; Plotin I,4,10 und Schmitt 2003a, S. 271–282).

Aristoteles hat, wie sich schon von mehreren Seiten her deutlich geworden ist, noch viele Gründe, nicht alle Vorgänge in uns, die unbewusst vollzogen werden, für etwas Mechanisches, Automatisiertes zu halten, bei dem wir nicht selbst, sondern irgendwelche physiologischen ‚Systeme' die Akteure sind. Genau diese Voraussetzung aber, dass das, was wir nicht mit Bewusstsein bewerten oder wollen, etwas ist, über das wir nicht mit eigener Kontrolle verfügen, ist die Basis, von der her von Psychologen und Physiologen der Beweis geführt wird, dass wir nicht ‚Herr im eigenen Haus' sind. Die Beweise, die für die Abhängigkeit unseres Denkens, Fühlens und Wollens von Steuerungsmechanismen im Gehirn vorgebracht werden, sind ja nicht naturwissenschaftliche Beweise, sondern sie sind Bewertungen natürlicher Vorgänge, die man experimentell beobachtet hat, im Licht der aus der Geistesgeschichte übernommenen Kategorien des Bewussten und Unbewussten. Weil man Aktivitäten im Gehirn nachweisen kann, die nicht Folge bewusster Entscheidungen sind, glaubt man, die dabei jeweils aktiven Partien seien sich selbst (und uns) steuernde Systeme.

Für die Findung eines ausgeglichenen Urteils in diesen vieldiskutierten Streitfragen ist es besonders ungünstig, dass selbst diejenigen Unterschiede zwischen einem naturwissenschaftlichen und einem geisteswissenschaftlichen Vorgehen nicht festgehalten werden, die auch ohne komplexe theoretische Reflexionen feststehen. Denn es dürfte klar sein, dass das, was ein Gehirnphysiologe beobachten und untersuchen kann, nicht Gefühl, Wille, Bewusstsein sind, sondern biochemische oder bioelektrische Elemente und Prozesse. Ob diese Elemente und Prozesse Bewusstsein hervorbringen, Willensentscheidungen steuern oder Gefühle erzeugen, kann auch der Naturwissenschaftler nur ermitteln, wenn er die physiologischen Prozesse, die er analysiert, auf die Funktion hin untersucht, die sie für die Entstehung oder Steuerung dieser ‚mentalen' Akte haben. Er muss also einen Vorbegriff von Bewusstsein, Wille usw. benutzen, um einen mit naturwissenschaftlichen Methoden identifizierten physiologischen Vorgang in bestimmen Bereichen des Gehirns nicht nur als eine bestimmte Bewegung bestimmter Elemente, etwa der Neuronen, zu beschreiben, sondern ihn als Steuerung einer Willensentscheidung zu erfassen. Das ‚experimentell' gewonnene Ergebnis, Willensentscheidungen seien bereits von den physiologischen Systemen getroffen oder Gefühle seien bereits gebildet, bevor das Denken aktiv werde, beruht also auf der aus der Geistesgeschichte übernommenen Überzeugung, dass nur bewusste Aktivitäten Denken sind und dass unbewusste Aktivitäten von physiologischen Prozessen gesteuert werden. Dieses Wissen ist nicht Resultat naturwissenschaftlicher Forschung, sondern die Deutung naturwissenschaftlicher Befunde im Licht geisteswissenschaftlicher Begriffe.

Wenn aber z. B. – wie Aristoteles in strikter Konzentration auf die Analyse der spezifischen Erkenntnisleistung feststellt – bereits die einfachsten Formen der Wahrnehmung etwas Aktives sind, das wir selbst leisten müssen und das wir auch ausbilden und dadurch mehr oder weniger gut leisten können, dann geht diese Aktivität dem Bewusstsein voraus und ist doch von uns selbst kontrollier- und steuerbar.

Auch wenn viele, gerade im Alltagsdenken, meinen, eine Wahrnehmung sei erst dann eine Wahrnehmung, wenn wir uns ihrer bewusst seien – diese Meinung beruht auf einem leicht durchschaubaren Fehlschluss. Das Bewusstsein ist ein Akt der Vergegenwärtigung oder Repräsentation. Vergegenwärtigen heißt aber sich *etwas* vergegenwärtigen. Dieses ‚Etwas' kann nicht ein äußeres Ding sein. Auf dieses Äußere kann man sich beziehen, man hat es nicht in sich, es kann also nur ein von uns bereits Erkanntes sein, das wir uns dann und deshalb vergegenwärtigen können. Wäre eine Wahrnehmung nur als bewusste Wahrnehmung wirklich Wahrnehmung würde man den Unterschied von Wahrnehmung und Bewusstsein oder Vorstellung aufheben. Wenn also eine Wahrnehmung nicht identisch mit einer Vorstellung von dieser Wahrnehmung ist (auch wenn beide Akte zeitlich oft fast zusammenfallen),

und wenn die Wahrnehmung selbst bereits aktiv ist, dann ist der Beweis, dass ein psychischer Akt dem Bewusstsein vorhergeht, kein Beweis, dass dieser Akt ein mechanischer Vorgang ist. Und was schon für die Wahrnehmung gilt, gilt in noch viel höherem Maß für das konzentrierte Denken selbst.

Auch bei Gefühlen ist das unbewusst Gedachte oft das, wobei wir besonders aktiv sind und wodurch wir Art und Intensität eines Gefühls erst ‚produzieren'. Tassos Argwohn, wie Goethe ihn darstellt, z. B. beruht auf vielem, was er bewusst reflektiert und ausspricht, über vieles davon aber täuscht er sich, von vielem ist er in einer ihm nicht bewussten Weise beeinflusst. Wer sich täuscht, denkt aber, denn Täuschung ist ja nichts anderes als das Resultat eines falschen Denkens.

Das Besondere der Aristotelischen Analyse ist dabei, dass er alle diese unbewussten und bewussten Formen des Denkens als Aktivitäten ein und derselben Intelligenz deuten kann und so den Menschen nicht sich in sich selbst entgegensetzt, so als ob neben seinem bewussten Tun und Wollen noch andere Subjekte: Gefühle oder gar automatisierte Systeme in ihm wirksam wären, mit denen er sich irgendwie arrangieren muss. Für Aristoteles gibt es nicht nur beim rationalen Denken, sondern auch in dem Bereich, den wir Gefühl nennen, die Möglichkeit einer Zu- und Abnahme des richtigen Denkens, an deren Verwirklichung wir selbst aktiv beteiligt sein können. Den Anteil des richtigen Denkens auch in den Gefühlen selbst zu steigern, ist nach Aristoteles die eigentliche Aufgabe der Kunst. Sie soll konfuse und damit auch mittelmäßige, gestalt- und konturlose Gefühle konzentrieren, indem sie dazu bewegt, ein bestimmtes Gefühl nur den Gegenständen gegenüber, denen es angemessen ist, in der Weise und dem Ausmaß oder in der Situation, in denen es ihnen gegenüber angemessen ist (usw.) zu empfinden. Diese Steigerung der Bestimmtheit in einem Gefühl ist das, was nach Aristoteles seine Rationalität ausmacht, sie ist zugleich das, was Gefühle reinigt und kultiviert.

Zu § 2: Beschreibung der wesentlichen Bauelemente der Tragödie (49b31–50a12)

1. Zur Wirkung der Musik in der Dichtung

Bei der Charakterisierung der Lieddichtung (*melopoiía*), d. h. der klanglich-musikalischen Komposition der gesungenen Partien (das sind vor allem die Chorlieder, die Soloarien der Schauspieler und die Wechselgesänge zwischen Schauspieler und Chor), macht Aristoteles eine Aussage, deren Übersetzung wie Deutung unsicher ist. Er sagt nämlich, in wörtlicher Wiedergabe: „*Lieddichtung nenne ich das, was seine* ‚dýnamis' *als ganze offen sichtbar* (phanerá) *hat*" (1449b35f.). Die Grundbedeutung von *dýnamis* ist Möglich-

keit, Vermögen. *Dýnamis* kann aber auch ‚Wirkung', ‚Bedeutung' heißen. *Phanerós* kann meinen: ‚offen sichtbar, deutlich', aber auch: ‚bekannt'.

Aristoteles könnte also z. B. hier einfach auf eine Erklärung verzichten und darauf hinweisen, dass die Bedeutung der Musik ja bekannt oder evident sei. So übersetzt z. B. Halliwell: *„the meaning of ‚lyric poetry' is entirely evident"* (1987, S. 37). Er könnte auch darauf hinweisen, dass die Wirkung der Musik ganz und gar eine Wirkung auf die Sinne, und unter diesem Gesichtspunkt ‚offen sichtbar' sei; so versteht die Stelle Fuhrmann (1976, S. 51).

Eine andere mögliche Deutung könnte man dem 5. Kapitel des 7. Buches der *Politik* entnehmen. Selbst wenn diese Deutung nicht auf die vorliegende Stelle zutreffen sollte, verweist sie auf jeden Fall auf etwas, was für das Verständnis auch der *Poetik* wichtig ist. Aristoteles untersucht in diesem Kapitel, welche Rolle die Musik in der Bildung der Jugend spielen solle. Dabei macht er auf eine Unterscheidung aufmerksam. Musik diene in außergewöhnlicher Weise dazu, ein richtiges Urteil und (damit) Freude am Richtigen zu gewinnen, denn Melodien und Rhythmen bringen unmittelbar, wie er unter Berufung v. a. auf pythagoreische musikpsychologische Untersuchungen sagt, Charakterhaltungen wie Zorn, Sanftmut, Tapferkeit, Enthaltsamkeit usw. zum Ausdruck. Denn man werde je nach Art der Musik seelisch umgestimmt. Dies unterscheide das Hören von Musik von den anderen Wahrnehmungen, die entweder, wie Geschmack und Geruch, gar keine Aussage über Charakterliches enthielten (etwas riecht nicht wie Tapferkeit oder schmeckt oder fühlt sich an wie Zorn) oder diese Aussage nur auf indirekt symbolische Weise machten wie die Anschauung. Farben und Formen verweisen nur in zeichenhafter Weise (als *sēmeía*) auf Gefühle (*páthē*), sie bringen diese nicht unmittelbar zum Ausdruck (*Politik* VIII, 5, 1339b42–40a35).

Insbesondere diese letzte Feststellung ist aufschlussreich für die Art von Intelligenz, auf die es Aristoteles bei einer ‚ästhetischen' (d. h. auf *aísthēsis*, Anschauung, Wahrnehmung gegründeten) Erfahrung ankommt. Offenbar unterscheidet sich Aristoteles sowohl von einer rationalistischen wie einer rein emotionalen Deutung.

In der geschichtlichen Phase im 18. Jahrhundert, in der sich der Wandel von der alten, ‚aristotelischen' zur neuen genieästhetischen Deutung vollzieht, in Deutschland etwa in der Auseinandersetzung von Mendelssohn, Nicolai und Lessing mit Gottsched, wird der Akzent darauf gelegt, dass eine sinnliche Anschauung eine simultane Anschauung eines Ganzen ist. Die Anschauung umfasst in diesem Sinn das Ganze einer Erscheinung in der Einheit ihrer Teile (‚Mannigfaltigkeit') und macht dieses daher unmittelbar in seiner ‚Vollkommenheit' erfahrbar. Darin liegt die direkte ästhetische Lust, die in der Anschauung unmittelbar mitempfunden werde. Der Gegensatz zu dieser ästhetisch lust- und gefühlvollen Erfahrung ist die anstrengende Zergliederungsarbeit des Verstandes, d. h. des alles zu deutlicher Bewusst-

heit erhebenden Denkens. Ihm gegenüber erweise sich die ästhetische Lusterfahrung als ein unabhängiges, selbständiges, eben ‚ästhetisches' Vermögen (s. die Zusammenfassung dieser Entwicklung durch Schulte-Sasse in seiner Ausgabe des *Briefwechsels über das Trauerspiel* von Lessing, Mendelssohn und Nicolai, S. 168–231).

Die ‚ästhetische Lust' (Mendelssohn) hat daher zwei Aspekte, deren gegenseitige Abhängigkeit viel zu wenig Beachtung findet. Sie ist einerseits mehr ein Vermögen der Rezeptivität, der Empfindungsfähigkeit und Sensibilität und ist in dieser Kompetenz nicht von der ‚zergliedernden' Tätigkeit des ‚deutlichen' Denkens abhängig. Sie ist aber andererseits – und dieser Aspekt macht überhaupt erst, dass sie eine lustvoll-ästhetische Erfahrung ist – eine Erfahrung der ‚Einheit eines Mannigfaltigen'. Dass die rezeptive, sinnliche Erfahrungsweise eine ‚ästhetische Erfahrung' ist, ergibt sich keineswegs einfach aus der Unmittelbarkeit von Anschauung und Gefühl, es gibt ja auch Anschauungen oder Gefühle von Banalem, Widerwärtigem, Scheußlichem usw., sondern aus der auch im 18. Jahrhundert immer noch weiter tradierten frühneuzeitlichen ‚metaphysischen' Überlastung des Einzeldings. Es muss in seiner realen Existenz eine vollkommene Einheit aller seiner Teile zu einem in sich stimmigen Ganzen sein, wenn denn ein direkt sinnlich-fühlender Kontakt mit ihm Garant einer ‚ästhetischen' Erfahrung von eben diesem Ding sein soll (s. Schmitt 2004b).

Die vermeintlich radikale Subjektivierung der Kunsterfahrung dadurch, dass sie allein auf das ästhetisch empfindende Subjekt gegründet wird, ist daher in ihrem inhaltlichen Aspekt keineswegs subjektiv. Sie hängt vielmehr von der Überzeugung ab, dass der unmittelbare Kontakt zur Wirklichkeit tatsächlich lustvoll, d. h. geprägt von einer in sich stimmigen Einheit, ist. Gibt man diese Voraussetzung auf, verschwindet die Möglichkeit, sich bei der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst auf Formen ästhetischer Erfahrung zu stützen. Die Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst erscheinen als nicht mehr bestimmbar.

Aristoteles teilt mit diesem ‚ästhetischen' Verständnis der Kunsterfahrung die Auffassung, dass Produktion wie Rezeption von Kunst nicht Sache eines abstrakten Verstandes sind. Das Allgemeine als solches ist – gleichgültig, wie man es definiert – nicht Gegenstand von Kunst. Kunsterfahrung ist für ihn aber auch nicht einfach Sache einer ‚anschauenden Erkenntnis als solcher' (*cognitio sensitiva qua talis*, s. Baumgarten, *Aesthetica*, § 14; dazu Schmitt 2004b). Von seinen systematischen Voraussetzungen her ist dieses Verständnis von ‚Ästhetik' zu undifferenziert, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Am wichtigsten ist, dass für ihn eine ‚*intuitive*' oder ‚*anschauende* Erkenntnis' gerade unter dem Aspekt nicht unmittelbar sein kann, unter dem sie als Kunsterfahrung relevant ist. Denn Aristoteles lehrt zwar ausdrücklich, dass die direkte Sinneserfahrung unmittelbar sei und eine einfache, einheitliche Sacher-

kenntnis liefere. Er meint damit aber ausschließlich die Erfassung dessen, was einer Wahrnehmung von sich aus zugänglich ist: Farben, Töne, Geschmäcke, Gerüche usw. Die Farbe ‚Rot' etwa wird vom Sehsinn unmittelbar und als eine Sacheinheit erfasst. Die simultane Erfassung der Einheit eines Gegenstands in der vollständigen Ganzheit seiner Teile ist für ihn aber nicht mehr Sache der Wahrnehmung, sondern anderer Formen der Intelligenz, die mit der Wahrnehmung in einer Art Aktionseinheit zusammenwirken müssen, wenn überhaupt eine einheitliche Gegenstandserfahrung zustande kommen soll. Die Wahrnehmung zu vervollkommnen, um auf diese Weise eine vollkommene und dadurch ästhetisch lustvolle Erfahrung von einem Gegenstand zu erlangen, ist nach Aristoteles ein Ansatz, der die falsche Komponente einer solchen Erfahrung hervorkehrt. Natürlich gibt es ohne Wahrnehmung keine ‚ästhetische Lust', der Lustaspekt kommt aber bei der Rezeption von Kunst nicht aus der Vervollkommnung der Wahrnehmung als Wahrnehmung, sondern von dem lediglich zugleich mit der Wahrnehmung vollzogenen Begreifen (z. B. der Symmetrie und Proportion) des Wahrgenommenen.

Bei der Konzeption oder Rezeption einer poetischen Handlung würde es für Aristoteles keinesfalls genügen, „*wenn der Dichter, durch seine vollkommen sinnliche Rede* [Hervorhebung Mendelssohn], *unsere intuitive Erkenntnis von der Würde und Unwürde seiner Charaktere überzeugen kann*", damit er „*unseren Beyfall*" hat (Lessing, Mendelssohn, Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 72). Bei diesem Verfahren würde nach Aristoteles gerade nicht die abstrakte Deutlichkeit der „*kalten symbolischen Vernunft*" (ebd., S. 73) vermieden, sie würde vielmehr durch eine analoge Abstraktheit der Anschauung ersetzt. Denn die Anschauung als eine Erkenntnisform, die nicht nur Sinnesdaten aufnimmt, sondern die im Wahrnehmungsvorgang selbst Gegenstände oder Situationen erkennen möchte, hat nach Aristoteles selbst die Tendenz, abstrakt zu sein. Sie muss ja, wie auch Aristoteles sagt (*Physik* I, 1, 184a23–26), in einem Auffassungsakt irgendwie die Teile eines Ganzen umfassen (*perilambánein*). Das sinnlich Wahrgenommene selbst, die Farben, Formen, Töne, Gerüche usw. liefern aber – und hier unterscheidet sich Aristoteles durch eine schärfere Reflexion auf die Akte der Sinne selbst – noch keine Aussage über dieses Ganze, sie bieten lediglich *sēmeía*, *sýmbola*, Zeichen, Symbole, die auf dieses Ganze und seine Bedeutung verweisen, und zwar (nur) für den, der den Zeichencharakter dieser Sinnesdaten zu erkennen in der Lage ist.

Wer ein Bild des Sokrates sieht, wie er im Kreis seiner Schüler den Schierlingsbecher trinkt, weiß auf Grund der Farben und Formen, die ihm das Auge (allein) zeigt, noch gar nicht, womit er es zu tun hat. Nur wenn er etwas über das besondere Aussehen des Sokrates und die Art seines Todes weiß, wird das Bild für ihn zum Bild des sterbenden Sokrates. Aber auch dieses Wissen ist noch abstrakt, und es wird nicht dadurch konkreter, dass er sich alle Far-

ben und Formen verdeutlicht, sondern nur dadurch, dass er auch im einzelnen zu erkennen in der Lage ist, in welcher Weise etwa charakterliche Heiterkeit oder mutlose Niedergeschlagenheit in Erscheinung tritt. Erst dann wird er – zunehmend genauer – die Sterbesituation in der Spannung zwischen der überlegenen Ruhe des Lehrers und der Verzweiflung der Schüler erfassen – und mit den richtigen Gefühlen empfinden, während seine Gefühle zu Beginn nur eine abstrakte Stimmung sein konnten. Solche Gefühle sind selbst nur symbolisch, weil sie in Wahrheit auf ein vermeintlich vollständig umfasstes Ganzes nur verweisen, ohne konkretes Wissen (und damit auch ohne konkrete Empfindungen) von den Teilen und deren Ordnung.

In der Phase (die etwa um 1750 abgeschlossen ist), in der man die Eigenständigkeit des Gefühls gegenüber dem abstrakten Verstand zu erweisen versuchte, stützte man sich vor allem auf die ganzheitliche Erfassung eines Gegenstands durch die ‚undeutliche', ‚intuitive', ‚anschauende' Erkenntnis, um deren konkrete Gefühlswirkung gegenüber dem ‚kalten', ‚symbolischen', ‚abstrakten' Verstand zu würdigen. Für Aristoteles gibt es diesen Gegensatz nicht. Auch die Anschauung, wenn sie mehr sein will, als bloße Erfassung von gegeneinander abgegrenzten Farben, ist symbolisch, und auch sie kann abstrakt sein, und sie ist dies gerade dann, wenn sie ‚unmittelbar' ein Ganzes umfasst.

Der Unterschied, auf den es Aristoteles ankommt, ist nicht, ob eine Erkenntnis unmittelbar oder vermittelt ist, sondern ob sie leer oder erfüllt ist. Wenn Aristoteles der Anschauung einen Zeichencharakter zuspricht, heißt das nicht, dass sie abstrakt sein muss. Das ist sie nur, wenn sich der Erkennende auf die immer präsentische Erkenntnisweise der Wahrnehmung einschränkt, nicht aber, wenn er das sinnliche Zeichen zum Anlass nimmt, auf das, was in ihm zum Ausdruck kommt, zurückzuschließen und dieses in seiner Funktion im Ganzen einer Handlung schrittweise konkreter zu begreifen.

Dies bedeutet umgekehrt, dass auch die Wirkung der Musik auf die Gefühle der Hörenden nicht einfach aus ihrer Unmittelbarkeit kommt. Aristoteles bezieht sich vielmehr auf bestimmte, auf besondere Tonarten gegründete Kompositionsweisen von Musik, denen er eine je unterschiedliche Wirkung zuschreibt. Erst aus diesem je unterschiedlichen Charakter einer Komposition ergibt sich das erzieherische, reinigende oder erheiternd-entspannende ‚*Werk*' eines Musikstücks. So wie sich der Zuschauer einer Handlung nicht zuerst an Farbe und Form erfreut, sondern am Begreifen der im Charakter begründeten einheitlichen Aussage und Gestalt der gesehenen Handlung, so ist es auch nicht der Höreindruck als solcher, der die eigentliche Wirkung von Musik ausmacht, sondern die im Höreindruck erfasste charakterliche Aussage einer bestimmten Art von Musik. Von dieser Aussage allerdings behauptet Aristoteles, dass sie nicht wie bei einer anschauenden Erkenntnis aus den äußeren, sichtbaren Zeichen erschlossen werden müsse,

sondern im Hörakt selbst unmittelbar erfahren werde. Denn die Erfahrung lehre, dass man seelisch umgestimmt werde, wenn man solche Musik höre (*Politik* VIII, 5, 1340a17–23).

Im Sinn dieser Aussagen aus der *Politik* könnte man die Stelle 1449b35f. der *Poetik* übersetzen: „*Lieddichtung nenne ich das, was seine innere Potenz ganz im Äußeren* – d. h. im hörbaren Ton – *erfahrbar macht.*"

Natürlich wüsste man gerne, welche Musiktheorie diesen Aristotelischen Ausführungen zugrunde liegt und wie der Zusammenhang zwischen bestimmten Kompositionsformen und ihrer psychischen Wirkung begründet war. Aristoteles' nächste Quelle ist Platon (*Staat* III, 398c–403c), der sich seinerseits vor allem auf den Musiktheoretiker Damon beruft (400b1).

D a m o n steht (über seinen Lehrer Agathokles und dessen Lehrer Pythokleides) in einer langen pythagoreischen Tradition. Seine Musiktheorie und Musikpsychologie wurden in Antike und Mittelalter vielfach rühmend erwähnt (z. B. von Cicero, Galen, Athenaios, Diogenes Laertios, Martianus Capella). Erhalten sind lediglich einige wenige Fragmente (s. Diels/Kranz, Nr. 37).

Dass sich Platon auf eine pythagoreische Tradition stützt, ist kein Zufall, sondern verweist auf den Zusammenhang von Musik und Mathematik, den er selbst theoretisch begründet hat (*Staat* VII; *Parmenides*, Teil II). Um die besondere Eigenart dieser Mathematik hat sich die Forschung lange wenig gekümmert (s. jetzt aber die umfassende und grundlegende Aufarbeitung bei Radke 2003a). Sie ergibt sich aus der Auslegung des Denkens als eines Unterscheidungsvermögens, die ja auch Aristoteles teilt. Unterscheiden kann man nicht, was man will, sondern nur, was sich unterscheiden lässt, und das heißt, wie Platon v. a. in seinem *Parmenides* zeigt, nur das, was irgendwie eine Form der Einheit hat. Die möglichen Formen von diskreten (= ‚arithmetischen') oder kontinuierlichen (= ‚geometrischen') Einheiten zu untersuchen aber ist Sache der Mathematik. Anders als die in der Renaissance entwickelte symbolisch-quantitative Mathematik hat es die Mathematik nach Platon also nicht nur mit immer gleichen (‚homogenen') Einheiten zu tun, sie ist vielmehr die Wissenschaft, die gerade die verschiedenen Formen möglicher Einheitsbildungen ermittelt. Daher rührt ihre universale Geltung.

Auf diesem universalen Aspekt der Mathematik beruht der Zusammenhang von Mathematik und Psyche. Die eigentlich menschliche Aktivität der Seele, das Denken, besteht in der Erfassung von Einheit. Die Seele ist damit die Dimension, in der die verschiedenen Formen von Einheit begriffen werden und so ihre Aktstruktur prägen. Die Musik ist nach platonischer (später in die ‚freien Künste' eingegangenen) Lehre ein Teil der Mathematik, der Teil, der sich mit dem auf Gleichheit oder Ungleichheit gegründeten Verhältnissen unter (diskreten) Einheiten befasst, also mit den Verhältnissen, aus denen die verschiedenen Formen von Proportion, Symmetrie, Harmo-

nie resultieren. Proportion, Symmetrie, Harmonie sind also Grundprinzipien seelischer Aktivität.

So wird verstehbar, weshalb Platon sagt, die Musik dringe tief in das Innere der Seele ein (*eis to entós tē̆s psychḗs*, *Staat* III, 401d), und zwar durch ‚Rhythmus', d. h. durch das maßhafte Verhältnis unter den Zeiteinheiten, und durch ‚Harmonie', d. h. durch das maßhafte Verhältnis unter den Tönen. Sie sei dadurch in der Lage, dafür zu sorgen, dass eine Seele in ihren Aktivitäten innere und äußere ‚Wohlgestaltetheit' (*euschēmosýnē* ist im Griechischen doppeldeutig, es bezeichnet die äußere, aber auch die innere Wohlgestalt) hat, also Besonnenheit, Tapferkeit, Großgesinntheit, Freigiebigkeit und dergleichen (402b–c).

Bei aller Unsicherheit über die Einzelheiten der theoretischen Verbindung von Mathematik, Musik und Psychologie kann man in jedem Fall festhalten, dass Platon wie Aristoteles über eine Theorie verfügt haben, die genau diese Verbindung zu begründen versucht hatte. Das bedeutet, dass in dieser Theorie die Erklärung für ein scheinbares Paradoxon enthalten war: wie die Musik einerseits unmittelbar, d. h. ohne Mitwirkung des zergliedernden, verdeutlichenden Verstandes, zugleich aber rational wirken kann, in nachprüfbarer Bestimmtheit, ja sogar in einer Weise, die erlernt und geübt werden kann. Musik ist, wie noch Leibniz (wenn auch in neuer Deutung) sagt, die Tätigkeit einer unbewusst zählenden Seele (s. Beierwaltes 1972, S. 216–219), d. h. einer Seele, die auf den Vollzug von Einheit und Ordnung unter ihren Akten konzentriert ist. Diese Auszeichnung des Musischen wird bei der vertieften Behandlung der *Katharsis* (s. u. Kap. 13, S. 500ff.) noch klarer werden.

2. Ḗthos *und* diánoia *als Teile des Charakters (49b36–50a3, 50b8–12)*

Aristoteles gebraucht den Begriff *ḗthos* in der *Poetik* in einem weiteren und einem engeren Sinn. Im 2. oder 15. Kapitel z. B. steht der Begriff für die gesamte sittlich-charakterliche Verfassung eines Menschen. Die gleiche umfassende Bedeutung setzt Aristoteles auch im 6. Kapitel voraus, wenn er betont, dass es das *ḗthos* ist, das die *„bestimmte Beschaffenheit"* eines Menschen ausmacht (1450a19). Bei der Erläuterung der ‚Teile' der Tragödie im selben Kapitel differenziert er aber zwischen *ḗthos* und *diánoia* und stellt fest, dass diese beiden Komponenten Ursache für die bestimmte Beschaffenheit eines Menschen sind (1449b36–50a3). In diesem Sinn ist der Charakter also erst das aus beiden Komponenten Gebildete; *ḗthos* beschreibt den Teil, der mehr auf Gewöhnung, Gewohnheit (das ist die Grundbedeutung von *ḗthos*), *diánoia* den Teil, der auf der Kenntnis der Gründe beruht.

Auf diese Unterscheidung geht die Grundeinteilung der ‚Tugend'-Theorie des Aristoteles zurück (s. *Nikomachische Ethik* II, 1, 1103a14–18). Wenn man in Rechnung stellt, dass Aristoteles trotz der Tatsache, dass er diesen

Unterschied mit der Bildung der ‚alogischen' und der ‚logischen' Vermögen gleichsetzt, nicht den uns geläufigen strikten Gegensatz des Irrationalen und Rationalen im Auge hat, kann man auch seinen Sprachgebrauch besser verstehen, ja es zeigt sich, dass gerade bei der literarischen Darstellung charakterbestimmten Handelns die ‚ethischen' und ‚dianoetischen' Aspekte des Handelns in der Form aufgenommen werden, wie sie einander am nächsten kommen, so dass gerade dadurch ihre zwar unterschiedene, aber eben nicht geschiedene Einheit gut erkennbar wird.

Dass für Aristoteles die ‚alogischen' Vermögen des Menschen nicht in striktem Gegensatz zu den ‚logischen' stehen, hat ja vor allem zwei Gründe. Zum einen sind Wahrnehmung und Vorstellung für Aristoteles keine Vorgänge, bei denen man einfach von außen beeindruckt wird, sondern bei denen man selbst etwas tun, etwas unterscheiden muss. Das hat aber nicht nur zur Folge, dass man seine Wahrnehmungsfähigkeit selbst üben und bilden kann, es ist dadurch auch möglich, ja es ist dies überhaupt die Bedingung der Möglichkeit, dass der Mensch kraft seiner grundsätzlichen Unterscheidungsfähigkeit Einfluss auf das nehmen kann, was ihm von seinen Wahrnehmungen und Vorstellungen dargeboten wird. Nur weil es ein und dieselbe Intelligenz im Menschen ist, mit der er sowohl die Geruchs- und Geschmacksnuancen einer Speise wie deren allgemeine Zuträglichkeit für seine Gesundheit beurteilt, gibt es ein inneres, direktes Verhältnis zwischen diesen beiden psychischen Akten. Sie stehen, wie Aristoteles sagt, in einem rationalen Verhältnis zueinander, wie man auf den Vater oder die Freunde hört, und stehen einander nicht wie etwas nur von außen Beeinflussbares gegenüber, wie dies beim Verhältnis der vegetativen zu den logischen Akten der Fall ist (*Nikomachische Ethik* I,13, 1102a26–1103a10).

Aristoteles' Vergleich des Verhältnisses der alogischen zu den logischen Vermögen mit dem Verhältnis, das man zu einem Vater oder Freund haben kann, hebt den Aspekt gut heraus, auf den es ihm ankommt: Der Freund bietet seinen Rat ja nicht jemandem an, der überhaupt nicht denken kann, wohl aber ist es oft der weitere Blick, der jemandem, der selbst in einer schwierigen Situation und dadurch leicht zu sehr auf sie fixiert ist, helfen soll. Es geht also um das Verhältnis eines gebundenen, eingeengten, fixierten zu einem freieren, umfassenderen, beweglicheren Denken. So beschreibt z.B. schon Homer die Menschen, denen er eine überlegene Erkenntniskraft (*nóos* = *nous* = Intellekt) zuspricht, als Menschen, die fähig sind, ‚*zugleich nach vorne und nach hinten*' zu blicken (z.B. den klugen Ratgeber der Troianer Polydamas, *Ilias* XVIII, V.250), während der in Leidenschaft Befangene als jemand charakterisiert wird, der genau das nicht (mehr) kann (z.B. Agamemnon von Achill, *Ilias* I, V.342f.).

Aristoteles präzisiert diese in den Denkgewohnheiten seiner Gesellschaft gebrauchte Unterscheidung, indem er sie auf den Begriff bringt und ihre an-

thropologischen Voraussetzungen klärt. Der Begriff für den, der seine rationalen (*dianoetischen*) Erkenntnisfähigkeiten beim Entscheiden und (damit) beim Handeln richtig einsetzt, ist *phrónimos*, der ,sittlich Kluge'. Die sittliche Klugheit unterscheidet sich von den nicht rational (im engeren Sinn) geleiteten Entscheidungsakten dadurch, dass sie nicht auf ein jeweils Einzelnes bezogen bleibt, sondern auf das gerichtet ist, was für jemanden gut und förderlich ist, und zwar in Bezug auf ein gutes Leben insgesamt (*Nikomachische Ethik* VI, 5, 1140a25–28; zur *phrónēsis* s. Cessi 1987, S. 184–219; die eminent praktische Ausrichtung der Philosophie der Gegenwart hat zu einer intensiven Beschäftigung der neueren Forschung mit der *phrónēsis* bei Aristoteles geführt).

Die anthropologischen Voraussetzungen der sittlichen Klugheit klärt Aristoteles vor allem dadurch, dass er ihren Erkenntnisbereich genau umgrenzt. Die Klugheit beschäftigt sich nicht mit dem Allgemeinen als solchem. Das ist Sache einer streng beweisenden Wissenschaft. Sie ist auch nicht einfach Weisheit. Denn der Weise, der Wissen und Einsicht in die wichtigsten Dinge der Künste, des Lebens, der Wissenschaft hat, kann praktisch ungeschickt sein und das für ihn Förderliche verfehlen. Sittliche Klugheit muss sich, wenn sie Bedingung richtigen Handelns sein soll, auf das jeweils Einzelne beziehen. Daher könnte eine Fähigkeit, die im Einzelfall das jeweils Vorteilhafteste zu erfassen in der Lage ist und die man daher als intellektuelle Gewandtheit (*deinótēs*) bezeichnen kann, dem, was man von einem sittlich Klugen erwartet, näher kommen (*Nikomachische Ethik* VI, 13, 1144a23ff.).

Aristoteles bestätigt diese Verwandtschaft zwischen intellektueller Gewandtheit und sittlicher Klugheit. Da sich die sittliche Klugheit bei der Entscheidung zu einer jeweils einzelnen Handlung bewähren muss, muss der *phrónimos* ein ,Auge' dafür haben, wie man allgemeine Ziele in unterschiedlichen Einzelfällen erreicht, er muss über eine Applikationsfähigkeit des Allgemeinen auf Einzelnes verfügen. In dieser Analyse der Verbindung des Allgemeinen und Einzelnen in der *phrónēsis* durch Aristoteles hat Gadamer *„die Aktualität des Aristoteles"* gesehen und sie zu einem Vorbild seiner hermeneutischen Verstehensanalyse genommen (*Wahrheit und Methode*, S. 295ff.).

Nach Aristoteles ist aber die Natur der *phrónēsis* in dieser abstrakten Form noch ungenügend erfasst. Das Besondere der *diánoia* ist ja, dass sie nicht nur Unterscheidungen macht, sondern dass sie die allgemeinen Prinzipien und Kriterien des Unterscheidens kennt und anwenden kann. Da es beim Handeln nicht um die Prinzipien eines arithmetischen oder geometrischen Beweises, sondern um die Kriterien für die Beurteilung des in der Handlung erstrebten Gutes geht, muss der sittlich Kluge etwas von den Prinzipien des guten Lebens verstehen und diese Prinzipien im Einzelfall erkennen und anwenden können. Nicht jede Applikation eines Allgemeinen auf ein Einzelnes also ist *phrónēsis*. Über diese verfügt nur derjenige, der aus der Erfah-

rung, wie die menschlichen Fähigkeiten zu ihrer optimalen Form entwickelt werden können, ein Auge dafür hat, wie diese optimale Form in diesem besonderen Fall verwirklicht werden kann. Aristoteles betont deshalb, dass es ohne Tugend (*aretḗ*) keine sittliche Klugheit geben könne. Diese Aussage darf aber natürlich nicht im Sinn einer neuzeitlichen Gesinnungsethik missverstanden werden. ‚Tugend' meint immer: die beste Form einer menschlichen Aktivität, die mit der höchsten Lust verbunden ist.

phrónēsis ist daher nicht in abstrakter Form erlernbar. Das ‚Auge', das man braucht, um beim praktischen Handeln ‚richtig zu sehen', setzt vielmehr Erfahrung (*empeiría*) voraus (*Nikomachische Ethik* VI, 12, 1143b13f.). Die Aufgabe, die jemandem gestellt ist, der sittlich klug werden möchte, hat damit eine wesentliche Gemeinsamkeit mit der Aufgabe, die dem Dichter gestellt ist (s. o. Kap. 4). Wer eine ‚ernsthafte' Handlung ganz und einheitlich durchgeführt darstellen möchte, so, wie sie sein müsste, wenn sie ihre Motivation von einem Menschen mit bestimmten Charakter erfährt (s. Kap. 9), muss nicht nur im Allgemeinen wissen, wie Menschen bestimmte Neigungen und Abneigungen in sich ausbilden, er muss auch im Konkreten die Art von Handlungen kennen, in der sich derartige Charaktertendenzen äußern können. Dass er dazu eine innere Affinität zu den dargestellten Charakteren selbst braucht, hat schon das vierte Kapitel deutlich gemacht (s. o. Kap. 4, S. 286ff.).

Bei dieser Art der Darstellungsform, die Handlungen so konzipiert, dass sie ihre inneren Gründe mitumfasst und sich dabei auch auf ausschließlich diejenigen Handlungen beschränkt, die solche Gründe haben, müssen notwendigerweise ‚*ethische*' und ‚*dianoetische*' Charakterhaltungen so dargestellt werden, dass ihre Gemeinsamkeit am größten und ihre Differenz am geringsten ist. Dadurch wird von selbst deutlich, wie beide einen Charakter ausmachen.

‚*Ethische*' Charakterhaltungen sind von sich her Haltungen, die mehr auf Gewöhnung als auf allgemeiner Einsicht beruhen. Die Erziehung zur Scham z. B. geschieht in Gesellschaften, in denen die Scham noch ein Erziehungsziel ist, in der Regel durch Einüben in die verschiedenen Formen schamhaften Verhaltens. Man lernt die richtige Form der Scham zunächst an Beispielen und Mustern (zur Scham bei Aristoteles s. *Nikomachische Ethik* II, 7 und IV, 15; *Rhetorik* II, 6).

In dieser äußerlich mimetischen Weise kann man schamhaftes Verhalten von Menschen auch beschreiben und darstellen. Man beobachtet einen Menschen oder eine Gruppe, bei welchen Handlungen und wem gegenüber sie rot werden, sich verhüllen, verstummen und dergleichen und gibt genau das wieder.

Das ist aber nicht die *Mimesis*, an die Aristoteles denkt, und auch nicht die, die man in der griechischen Tragödie vorfindet. Denn wer Gefühle darstellt, sollte etwas von ihren Gründen verstehen und sich nicht auf Äußerungs-

formen beschränken, die keineswegs immer zutreffen, ja manchmal ganz fehlen oder sogar gegenteilig sind. Nicht jeder, der sich schämt, wird rot, möchte sich bedecken oder verhüllen oder traut sich nicht mehr zu handeln.

Hippolytos z.B. (im *Hippolytos* von Euripides) hat ein besonders feines Schamgefühl gegenüber Artemis, der Göttin der Reinheit, Keuschheit und Unversehrtheit (der Natur, des Menschen usw.). Das führt ihn dazu, sich dieser Göttin und ihrem Bereich gegenüber richtig verhalten zu wollen. Er möchte z.B. die Natur vor dem groben Eingriff des Menschen geschützt wissen, und vor allem: Er spricht nur mit Artemis, ohne sie durch schamlose Blicke zu verletzen (s. v.a. V.58–87). Das alles ist ihm ein echtes Gefühlsanliegen, aber er zeigt in seinem Verhalten keinerlei typische Zeichen der Scham.

Ähnliches gilt von der Darstellung der zornigen Medea durch Euripides. Bei Medea fehlen die typischen Äußerungsformen des Zorns in einer so auffälligen Weise, dass bedeutende Philologen dieses Drama, das schon in der Antike als das klassische Affektdrama galt, überhaupt nicht als Affektdrama anerkennen wollten. Man müsse das Verhalten Medeas wie das typische Verhalten von Männern, die sich einem Ehrenkodex verpflichtet fühlen, deuten (s. Dihle 1976, 1977; Manuwald 1983).

Dieses Urteil einzelner gegenwärtiger Interpreten einer Tragödie ist freilich nur ein Sonderfall einer im 19. Jahrhundert begründeten und weit ins 20. Jahrhundert hineinreichenden Interpretationstendenz, die ‚echte' Gefühle und eine ‚echte' Gefühlsdarstellung bei Homer und in der griechischen Tragödie insgesamt vermisst. Verantwortlich dafür sei der ‚griechische Intellektualismus', den Platon und Aristoteles auf den Begriff gebracht hätten. An diesem – als Feststellung eines Mangels – vorgebrachten Urteil gibt es auch einen richtigen, ja wichtigen Aspekt. Denn Platon und Aristoteles vertreten ja in Übereinstimmung mit der Praxis der Dichter die Meinung, dass Gefühle Begleitphänomene einer Erkenntnis sind, ja dass die Gefühle in ihrer Art und in ihrer Intensität von der Erkenntnis abhängen, deren unmittelbare Folge sie sind. Auch wenn klar ist (s. die Exkurse zur *Katharsis* I, o. S. 333ff., und II, u. S. 476ff.), dass diese Erkenntnisabhängigkeit der Gefühle keinen Intellektualismus im Sinn des 19. Jahrhunderts verrät, ist doch richtig, dass im Sinn dieses ‚Intellektualismus' von eigentlich menschlichen Gefühlen – und damit auch von einer adäquaten Darstellung menschlicher Gefühle – erst auf einer Stufe die Rede sein kann, auf der sie zu spezifisch menschlichen Erkenntnisakten gehören.

Diese Stufe beginnt nach Platon und Aristoteles mit der Fähigkeit, (nicht nur wahrzunehmen oder vorzustellen, sondern) zu meinen. Die Meinung (*dóxa*) ist zugleich der eigentliche Bereich dichterischer Erkenntnis. Denn die Aufgabe, das ‚*Werk*' einer dichterischen ‚Nachahmung' ist ja, allgemeine Charaktertendenzen in ihrer Verwirklichung in einer einzelnen Handlung zu erfassen und darzustellen (s. v.a. Kap. 9). Etwas Allgemeines im Einzel-

nen zu erkennen, ist aber genau die Aufgabe, die nach Platon und Aristoteles von der Meinung geleistet wird.

Das Besondere des Meinens ist, dass es die bloße Oberfläche der Erscheinungsformen von etwas auf dessen Funktion hin durchschaut und so überhaupt erst als etwas Bestimmtes (als einen bestimmten Gegenstand, aber auch ein bestimmtes Gefühl) erkennt. Diese Fähigkeit setzt Aristoteles bei der Beschreibung aller von ihm im 2. Buch der *Rhetorik* analysierten Gefühle, aber auch bei der Beschreibung der verschiedenen Tugenden in seinen Ethiken voraus. Wer vor der Peitsche nicht nur deshalb erschrickt, weil er mit ihr die Vorstellung des Schmerzes verbindet, sondern wer bei ihrer Anwendung ein Gefühl der Empörung und des Zorns empfindet, der muss über das Wahrnehmbare und Vorstellbare hinaus eine Meinung gebildet haben, und zwar die Meinung, dass diese Anwendung ihm gegenüber ungerecht ist (s. Philoponos, *In De An.*, S. 496,21–497,11). Anders als das Gefühl des Schmerzes ist dieser Aspekt des Ungerechten nicht wahrnehmbar, denn er existiert überhaupt nur für jemanden, der in der Lage ist, diesen wahrnehmbaren Schmerz als Zeichen von etwas Allgemeinem zu begreifen. Die Zufügung von Schmerz ist von sich her weder gerecht noch ungerecht, dies wird sie erst, wenn sie in Übereinstimmung oder im Widerspruch zu dem steht, was jemandem zukommt. Und nur wer einen solchen Widerspruch erkennt, empört sich.

Genauso ist jemand nicht tapfer oder gerecht, weil er Handlungen ausführt, die als tapfer oder gerecht gelten. Gerecht ist er vielmehr nur dann, wenn er diese einzelne Handlung ausführt, weil er sich innerlich, d. h. seiner allgemeinen inneren Einstellung nach, dafür entschieden hat, jedem das Seine zukommen zu lassen, usw. (s. *Nikomachische Ethik* 1111b6f., 1135b1ff., 1163a22f.; *Eudemische Ethik* 1228a11ff.). Dieser viel zu wenig beachtete Aspekt der Innerlichkeit in der Analyse sittlichen Handelns durch Aristoteles verlangt auch eine die Oberfläche des Wahrnehmbaren und Vorstellbaren durchdringende Darstellung von Gefühlen und von jedem Handeln, bei dem es um das, was jemandem in einer bestimmten Situation als gut und erstrebenswert erscheint, geht.

Die komplexen Gefühle z. B., die Phaidra ihrem Stiefsohn Hippolytos gegenüber empfindet, mit ihrer Mischung aus Begeisterung für das reine, jungmännliche Leben des Hippolytos, aus zwei ganz verschiedenen Formen der Scham, aus Besonnenheit, Keuschheit, einer gewissen Verwöhntheit usw., könnte man gar nicht in einer bloßen Beschreibung der äußeren oder inneren Zeichen dieser Gefühle darstellen. Man kann diese Äußerungsformen nur verstehen, wenn man ihre Funktion für das innere Denken und Wollen Phaidras begreift, in aristotelischer Terminologie: wenn man eine Meinung über ihr ‚*Werk*' gewinnt.

Für diese Differenz bietet gerade die Euripideische Phaidra ein aufschlussreiches Beispiel. Phaidra äußert, als sie zum ersten Mal auf die Bühne kommt,

den Wunsch, auf einer ungemähten Wiese mit reinem Wasser von reiner Quelle Erholung und Ruhe zu finden. Dann möchte sie in den Wald geleitet werden, wo sie mit dem Speer in der Hand an der Jagd teilnehmen will. Schließlich möchte sie am Strand, in einem Gebiet der Artemis an der Bändigung Venezianischer Pferde mitwirken (V. 208–231).

Natürlich versteht niemand von den Mitspielern auf der Bühne auch nur, wovon Phaidra redet. Anders der Zuschauer, der durch die Exposition des Dramas schon ein Vorwissen über das Innere Phaidras hat. Er bleibt, wenn er mitgedacht hat, nicht an der Oberfläche der äußeren Bilder hängen, er begreift auch nicht nur das, was die Anschauung schnell als Gegenstand begreifen kann: dass hier von der Natur, der Jagd usw. die Rede ist, sondern er kann in den verschiedenen Wünschen Phaidras Äußerungsformen ihrer starken inneren Neigung zu Hippolytos erkennen: Sie sucht die Gleichheit des Tuns mit dem Geliebten.

Diese Darstellungsweise des Euripides gibt also Einblick in ‚*ethische*' Charakterzüge Phaidras. Man erfährt aus verschiedenen (Teil-)Handlungen Phaidras etwas über eine komplexe innere Tendenz in ihr, über das, womit sie in ihrem Denken intensiv beschäftigt ist, weil sie darin ihr Wohl und Wehe erkennt, und das sie deshalb mit starken Empfindungen erfüllt.

Gerade dieses Beispiel zeigt aber auch die gewisse Beschränkung, innerhalb derer eine ‚*ethische*' Denk- und Verhaltensweise verbleibt. Wer einen bestimmten Schmerz, der ihm zugefügt wurde, als Ungerechtigkeit deutet, bezieht seine Meinung über Unrecht sehr leicht ganz auf diese eine Unrechtshandlung (und es macht keinen Unterschied, wenn jemand diese Schmerzerfahrung nicht selbst macht, sondern an einem anderen beobachtet und als Unrecht deutet). Er löst das Allgemeine nicht vom Einzelnen, sondern erkennt das Eine im Anderen. Das führt dazu, dass man bei dieser Art des Meinens nicht auch schon die Gründe durchschaut und Rechenschaft über das zu geben weiß, was dieses Handeln ausmacht. So ist es auch hier bei Phaidra. Sie ist bei ihren Wünschen zwar ganz auf ein inneres Ziel, ihre Liebe zu Hippolytos, bezogen, in dessen Dienst die verschiedenen, äußeren Handlungsziele stehen (sie will eigentlich nicht auf die Jagd gehen, sondern sie sucht die Gemeinsamkeit mit Hippolytos), sie hält sich aber durch diese Fixierung auf das Einzelne und Äußere selbst im Unklaren über den einen ‚ethischen' Grund ihrer Wünsche.

Literatur zu Kapitel 6:

Práxis: Belfiore 1983/84, 1997, 2000; Brancato 1963; Cessi 1985; Downing 1984; Golden 1965; Horn 1975; Kannicht 1976; Lord 1969/70; Rees 1975; Schmitt 2003b.

Éthos *und* diánoia: Blundell 1992; Held 1985; Pearson 1968; Schütrumpf 1970; Verdenius 1945; Will 1960/61.

Ópsis: Bonanno 1999, 2000; Bulle 1929; Cantarella 1967; Frazier 1998; Galeotti Papi 1993; Marzullo 1980; di Marco 1989.

Tragödiendefinition und Katharsis: Brunius 1966; Campbell 2001; Cooper 1996; Cozzoli 1994; Daniels 1992; Destrée 2003; Dilcher 1996; Dirlmeier 1940; Donini 1998; Flashar 1956; Föllinger 2006; Ford 1995, 2004; Fortenbaugh 1975; Garbe 1980; Golden 1962, 1969, 1973a, 1973b, 1976a, 1976b; Goldstein 1965/66; Grube 1958; Halliwell 1992, 2003b; Heath 2001; Herrick 1930; Hoessly 2001; Janko 1992; Kerckhecker 1991; Konstan 2001; Lane 1955; Lear 1988; Leighton 1996; Loscalzo 2003; Luserke 1991; Nardelli 1978; Nehamas 1992; Nicev 1970, 1978, 1982; Nussbaum 1986, 1992; Pohlenz 1956; Radke 2003b; Rorty 1992; Schadewaldt 1955; Schaper 1968; Schlesier 1995; Schmitt 1994b, 1994c; Scott 2003; Somville 1971; Sorabji 2000; Spiegel 1965; Srivastava 1972; Stanford 1955; Tracy 1946; Trench 1938; Verdenius 1955; Wagner 1984; Zierl 1994.

Kapitel 7

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Mit dem 7. Kapitel beginnt Aristoteles mit der Einzelerklärung der verschiedenen Elemente der Definition der Tragödie. Das Resultat des 6. Kapitels aufnehmend, dass die Handlungskomposition ‚Prinzip und Seele' der Tragödie ist, wendet er sich zuerst und zugleich am ausführlichsten den Bedingungen einer guten Handlungskomposition zu (bis Kapitel 14). Kapitel 7 behandelt den allgemeinsten und formalsten Aspekt einer Handlungskomposition. Neben dem inhaltlichen Aspekt, dass die Handlung der Tragödie das Verhalten selbständiger, ernsthafter Menschen darstellen solle, hatte Aristoteles auch verlangt, dass sie vollendet (*teleía*) sein und Größe haben solle. Diese Bestimmungen greift er zuerst auf und macht sie zum Thema dieses Kapitels.

Die Gliederung ergibt sich aus dieser Aufgabenstellung.

1) 1450b21–34 geht es um die Bedingungen, die ausmachen, dass eine Handlung vollendet und ganz ist,
2) 1450b34–51a15 versucht Aristoteles zu entwickeln, was man unter der angemessenen Größe einer tragischen Handlung zu verstehen habe.

§ 1 Bedingungen der *Ganzheit* einer *Handlung* (50b21–34)

Wenn eine Handlung nicht nur eine willkürliche Zusammenstellung beliebiger Geschehensfragmente, sondern eine *sýstasis*, eine Komposition, sein soll, dann ist die allgemeinste Forderung, dass alle ihre Teile zusammengehören, d. h. ein Ganzes bilden. Ein Ganzes muss irgendwo anfangen und aufhören, also sind Anfang, Mitte und Ende Grundkategorien jeder Ganzheit.

Was Anfang, Mitte und Ende sind, bestimmt Aristoteles sehr formal, so dass viele den Eindruck gewonnen haben, Aristoteles wolle ein Strukturgesetz der Reihung von Ereignissen beliebiger Art geben. Denn Aristoteles sagt: Anfang sei, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, auf das aber etwas anderes folgt, Ende sei umgekehrt das, was auf etwas anderes folgt, auf das aber nichts Weiteres mehr folgt, während die Mitte eben das sei, das auf anderes und auf das anderes folgt.

Diese logische Bestimmung gilt in der Tat für jede Art von Ganzheit, als Anweisung für die Anlage einer Handlungsganzheit wäre sie aber sinnlos, wenn Aristoteles an eine Ordnung von Ereignissen, Geschehnissen, Begebenheiten dächte. Denn jedem Ereignis geht ein anderes voraus, und es folgt auch immer wieder ein Ereignis auf ein Ereignis. Sinn macht diese Bestimmung innerhalb der *Poetik* erst, wenn man sie auf das bezieht, was Aristoteles selbst ausdrücklich sagt: auf eine Handlung. Denn eine Handlung hat als diese eine bestimmte Handlung einen Anfang, der die von Aristoteles geforderten Qualitäten hat. Wenn Medea von der Untreue Jasons hört und beschließt, sich zu rächen, entsteht der Anfang einer Rachehandlung. Natürlich geht auch dieser Handlung etwas voraus, und sogar notwendig, z. B. die Untreue Jasons, sonst hätte Medea sich gar nicht rächen wollen. Dieses Vorausgehende ist aber nicht Teil der Rachehandlung Medeas. Als Rachehandlung beginnt sie erst, wenn dieses Vorausgehende zum Teil der Entscheidung, Vergeltung zu suchen, gemacht ist. Diese Rachehandlung setzt sich auch nicht immer weiter fort, auch wenn selbstverständlich Medea nach der Tötung ihrer Kinder noch weiter lebt und handelt. Denn sie hat ihr Ziel in dem Vollzug der Rache, der auf den Entschluss (der Anfang) und die Vorbereitung im einzelnen (die Mitte) folgt.

Auf diese begrifflichen Bedingungen müsse, wie Aristoteles noch einmal präzise hinzusetzt, achten, wer eine *Handlung* gut komponieren wolle, und dürfe nicht irgendwo anfangen, wie es sich gerade ergibt. Auch diese letzte Bemerkung verdient Interesse. Denn die Formel ‚wie es sich gerade ergibt' dient Aristoteles oft, um das, was in einem bestimmten ‚wirklichen' Ablauf geschieht, zu bezeichnen (in der *Poetik* s. z. B. Kap. 23, 1459a24). Der ‚wirkliche' Anfang eines solchen Verlaufs ist also nicht unbedingt auch der Anfang einer Handlung. Anfang einer Handlung ist etwas vielmehr nur, wenn ihm als Teil einer bestimmten Handlung nichts vorausgeht. Im Verlauf des Dramas

gibt es eine Szene, in der Medea Jason täuscht und ihm Versöhnung anbietet (V. 866–975). Diese Täuschung Jasons durch Medea ist selbst eine (Teil-)Handlung mit Anfang, Mitte und Ende; als Teil der Rachehandlung Medeas wird sie aber erst erkennbar, wenn sie als Folge des Racheentschlusses Medeas dargestellt ist. In der konkreten Szenenfolge eines Dramas könnte dieser Entschluss auch nach der Täuschungsszene vorgeführt werden, das Verständnis der Ganzheit der Rachehandlung hängt davon ab, dass die Ursächlichkeit des Racheentschlusses für die Täuschungshandlung deutlich gemacht ist. Diese Ursächlichkeit muss für die ganze Handlung maßgeblich sein, ihr darf in diesem Sinn nichts vorhergehen. Hätte Euripides z. B. die unverbrüchliche Liebe Medeas zu Jason als begründenden Ausgangspunkt ihrer folgenden Handlungsschritte dargestellt, würde die Täuschungsszene gar nicht als solche – in ihrer Funktion für die Rachehandlung – erkennbar, sie erschiene als konsequente Fortsetzung ihrer bedingungslosen Hinneigung zu Jason.

§ 2 Der für eine *Handlung* erforderliche *Umfang* (50b34–51a15)

Auch bei der Bestimmung des Umfangs einer tragischen Handlung geht Aristoteles von den Bedingungen aus, die bewirken, dass man eine Handlung als eine bestimmte Handlung erkennen kann. Soll eine Handlung als solche erkennbar sein, müssen ihre Teile nicht nur durch ihre Beziehung zu Anfang, Mitte und Ende dieser einen Handlung eine Ordnung haben, durch die sie ein Ganzes bilden, eine solche Handlung muss auch eine bestimmte, nicht beliebige Größe haben. Beides, Ordnung und Größe, machen, wie er hinzufügt, zugleich aus, dass eine Handlung schön ist. Mit dem Hinweis, dass es sich bei der richtigen Bestimmung der Ganzheit und der Größe einer tragischen Handlung um eine Bedingung ihrer Schönheit handelt, nimmt Aristoteles Bezug auf die bereits im ersten Satz der *Poetik* formulierte Intention der ganzen Abhandlung. Die Grundfrage ist: Was macht die Qualität von Dichtung aus? Die Antwort hängt ab von der Lösung des Problems, wie eine einheitlich organisierte Handlung zustande kommt (Kap. 1, 1447a9f.). (Dass Ordnung und Größe – *táxis* und *mégethos* – Grundbedingungen der Schönheit von etwas sind, ist im Mittelalter zu einer Standardbestimmung geworden.)

Um das richtige Maß für die Größe einer Handlung zu ermitteln, geht Aristoteles von der Betrachtung zweier extremer Möglichkeiten aus, um in Abgrenzung dagegen die Konturen der richtigen, genauen Mitte zu bestimmen: Weder etwas ganz Kleines kann in seiner Schönheit erkannt werden, da die Anschauung die Ordnung der Teile auf einem so kleinen Raum nicht unterscheiden kann und daher notwendig konfus – undeutlich, verworren – bleiben muss, noch kann etwas extrem Großes in seiner einheitlichen Ord-

nung erfasst werden, da die Anschauung das Ganze nicht mehr umfassen könnte – wie etwa bei einem Lebewesen, das so groß wie zehntausend Stadien wäre, oder, um noch ein Beispiel, das Augustinus benutzt, anzuführen: Bei Jamben, bei denen die Längen und Kürzen Stunden oder Jahre dauern würden, könnte niemand auch nur noch bemerken, dass es sich um Jamben handelt (s. Augustinus, *De musica* VI, 8,21).

Das richtige Maß muss also innerhalb einer bestimmten Bandbreite liegen. Diese Bandbreite wird bestimmt durch die beiden Postulate: (1) dass die Teile für den Erkennenden gut unterscheidbar sein müssen, und (2) dass die Zusammengehörigkeit der Teile zu einem Ganzen gut überschaubar sein bzw. gut im Gedächtnis zu behalten sein muss.

In der Anwendung auf die Bestimmung der Größe einer tragischen Handlung ergibt sich daraus zuerst ein negatives Resultat: Es kann keine formal-quantitative Festlegung des Umfangs und der Länge einer Handlung geben. Nicht die Uhr – und also auch nicht der Sonnenumlauf – gibt das Maß, etwa ‚die Einheit der Zeit', vor, sondern der dem jeweiligen Gegenstand selbst angemessene Umfang. Eine tragische Handlung soll also so viele Teile haben und diese Teile in einer solchen Ausführlichkeit darstellen, dass man die Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit verfolgen und begreifen kann, wie ein Mensch, der auf Grund einer ihm gemäßen Entscheidung den Anfang einer Handlung setzt, durch dieses Handeln einen Umschwung vom Glück ins Unglück erfährt. Die Handlung der Antigone in der *Antigone* des Sophokles etwa beginnt mit dem Entschluss Antigones, die Entehrung ihrer Familie durch das Bestattungsverbot Kreons nicht hinzunehmen, und sie endet nach so vielen Schritten, wie sie nötig waren, um dieses Ziel in sein Gegenteil zu verkehren und Antigone in einem Zustand zu zeigen, in dem sie sich selbst als ‚die Entehrteste von allen' beurteilt (V. 891–896) und nur noch im Tod den Ausweg findet (V. 1220–1222).

Literatur zu Kapitel 7:

Belfiore 2001; Casanova 1975; Lanza 1989; Gastaldi 1989; Heath 1989; Kaul 1967; Simon 2000, 2002.

Kapitel 8

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Nach der Behandlung der Fragen, was die Kriterien der Ganzheit und der richtigen Größe einer (guten) tragischen Handlung sind, geht es im 8. Kapitel um die Frage, was die Einheit einer dichterischen Darstellung ausmacht. Ohne ein Ganzes zu sein, kann etwas keine Einheit sein, etwas kann aber ein Ganzes sein, ohne genau und nur eine bestimmte Einheit zu bilden. Eine Sokrates-Statue aus Erz z. B. ist ein Ganzes, aber nicht alle ihre Teile sind in geordneter Weise genau auf ein Eines bezogen. Es ist vielmehr die Formung des Erzes, die ausmacht, dass alle formbaren Elemente der Statue auf die Einheit ‚Sokrates' bezogen sind, während andere Eigenschaften des Erzes überhaupt keinen Bezug auf diese Einheit haben oder sich diesem sogar widersetzen.

Das Beispiel hat zu dem, was Aristoteles im 8. Kapitel zeigen will, eine klare Analogie. Denn auch bei dem Versuch, eine einheitlich durchformte poetische Darstellung zu organisieren, könnte man auf den Gedanken kommen, sich an etwas Ganzem, z. B. an dem ganzen Leben einer Person zu orientieren. Ein Leben hat ja Anfang, Mitte und Ende. Eine möglichst akribische und vollständige Wiedergabe von allem, was ein solches ganzes Leben ausmacht, von allem, was jemand tut und erlebt, könnte als die Aufgabe verstanden werden, die man erfüllen muss, wenn man eine Dichtung, die in sich einheitlich und geschlossen ist, schaffen möchte. Diese Auffassung von der Aufgabe einer Dichtung hält Aristoteles für verfehlt und begründet in

§ 1, warum auf diese Weise nicht Einheit und Form in ein Dichtwerk kommen kann (1451a16–29). Gestützt auf das Beispiel, wie Homer das Problem, Einheit in die Darstellung komplexer Zusammenhänge zu bringen, gelöst hat, erklärt er in

§ 2, dass es nur die Einheit der Handlung in dem strengen Sinn, wie er Handlung versteht, sein kann, die als Formprinzip fungieren kann (1451a30–35).

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Nachahmung der Wirklichkeit ist kein Maß für die Einheit und Form einer Dichtung (51a16–29)

Nachdem Aristoteles schon im ersten Satz seiner *Poetik* als sein Anliegen formuliert hat, zu ermitteln, was die Qualität des Poetischen an einer sprachlichen Darstellung ausmacht, verweist er auch immer wieder darauf, wodurch

dieses Ziel nicht erreicht werden kann. Bereits im ersten Kapitel arbeitet er heraus, dass es nicht genügt, beliebige Inhalte in eine ästhetisch schöne Form zu bringen, um durch diese Formung einem trockenen Inhalt eine Wirkung auf die Gefühle der Leser oder Zuschauer zu verschaffen. Diese vor allem von Sophisten entwickelte Literaturauffassung hält er für laienhaft (s. o. S. 219ff.).

Auch dadurch aber wird in seinen Augen eine sprachliche Darstellung noch nicht zur Kunst, dass sie einen Inhalt in der ihm gemäßen Form zum Ausdruck bringt, etwa dadurch, dass Neigungen und Abneigungen, Gefühle und Gedanken eines Menschen in charakteristisch-eigentümlicher Weise sprachlich zum Ausdruck gebracht werden. Sein Einwand ist, dass diese Übereinstimmung von Inhalt und Form noch kein Formprinzip enthält, auf das die einheitliche Durchgestaltung der Teile zu einem Ganzen gegründet werden könnte. Eine bloße Aneinanderreihung charakteristischer Reden z. B. ergibt noch keinen geordneten Zusammenhang (Kap. 6, s. o. S. 329). Zu Beginn des 8. Kapitels diskutiert er einen weiteren, in seiner Zeit offenbar oft gesuchten Lösungsvorschlag. Man könnte sich diese Einheit von außen vorgeben lassen, indem man sich an der Einheit dessen orientiert, was in der Wirklichkeit auch tatsächlich ein Gegenstand ist: z. B. die Geschichte einer Person oder, wie Aristoteles im 23. Kapitel ergänzt, in dem er dieselbe Problematik noch einmal diskutiert, eine bestimmte zeitlich-geschichtliche Einheit: die Geschichte des troianischen oder peloponnesischen Krieges oder alles das, was Herakles oder Alkibiades im Verlauf ihres Lebens getan und erlebt haben. Gegen dieses Maß-Nehmen an etwas, was man in der Wirklichkeit schon irgendwie als Einheit vorfindet, wendet Aristoteles ein, dass solche wirklichen Einheiten oft nichts als ein Konglomerat aus Zusammengehörigem und Nichtzusammengehörigem sind, in dem die Einzelheiten einfach so, „*wie es sich gerade ergeben hat*", miteinander verbunden sind, und nicht so wie bei einem Lebewesen, bei dem die Teile untereinander und zum Ganzen in einem funktional einheitlichen Zusammenhang sind (1459a20–24).

Aristoteles stützt sich mit dieser Formulierung auf eine zentrale Passage aus dem Platonischen *Phaidros* (264c), wo Platon von einer guten Rede verlangt hatte, dass in ihr die Teile wie bei einem Lebewesen nach Anfang, Mitte und Ende geordnet in einem einander und dem Ganzen ‚angemessenen' (*prépon*, lateinisch: *aptum*) Verhältnis stehen sollten. An einem Grabepigramm, dessen Verse beliebig umgestellt werden können, ohne dass sich daraus irgendeine Änderung des Sinns ergäbe, demonstriert Platon, was er für das eigentlich Falsche hält: Es ist nicht die fehlende äußere Form, sondern der Mangel an sachlichem Sinnzusammenhang, der ausmacht, dass die Teile nicht in einem angemessenen Verhältnis sind. Das Verhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen ist auch für Platon zuerst ein Sachproblem und daher bei jedem Gegenstand anders. Es kann nicht in allgemeine Regeln der Proportion oder

Symmetrie gefasst werden und ist auch nicht durch allgemeine rhetorische Anweisungen, wie man Menschen in bestimmten Gefühlszuständen reden lassen muss, fixierbar, sondern es muss immer neu ermittelt werden. Im Gespräch mit Phaidros über die richtige Anlage einer Rede fragt Sokrates: „*Wie denn, wenn zu Sophokles einer käme oder zu Euripides und ihm sagte, er verstehe sich darauf, über Unbedeutendes ganz ausführlich zu sprechen und über Bedeutendes ganz knapp, und wenn er wolle, verfasse er mitleidheischende oder auch ganz im Gegenteil Schrecken erregende und drohende Reden, und was es dergleichen noch mehr gibt, und wenn dieser sich einbildet, er lehre eben damit, wie man eine Tragödie dichte?*" „*Diese würden, glaube ich*", antwortet Phaidros, „*darüber lachen, wenn einer meint, die Tragödie sei etwas anderes als die aus diesen Elementen ⟨geschaffene⟩ Komposition, in der sie so, dass sie zueinander und zum Ganzen passen, zusammengestellt sind*" (268c/d).

Ähnlich wie Aristoteles will auch Platon nicht behaupten, man brauche bei der Verfassung eines dichterischen Textes überhaupt nichts anderes zu beachten als die *sýstasis tōn pragmátōn*. Deshalb lässt er Sophokles und Euripides ‚kultiviert' antworten und sagen, dass man derartige Techniken der formalen Sprachgestaltung, der Gefühlsdarstellung usw. zwar benötige, es handle sich bei ihnen aber um *ta pro tēs téchnēs*, um ‚das, was vor der Kunst' oder ‚vor der Tragödie' kommt (268d–269c). Es sind Bedingungen, die notwendig, nicht aber zureichend für die Komposition einer künstlerisch relevanten Form sind.

Die Formel, künstlerische Schönheit beruhe auf der ‚Symmetrie der Teile zueinander und zum Ganzen' beherrscht die europäische Kunsttheorie (mindestens) bis ins 18. Jahrhundert. Sie hat aber schon im Hellenismus eine Deutung erfahren, die der platonisch-aristotelischen konträr ist, eine Deutung nämlich, die genau das, was Platon ‚*das, was vor der Kunst liegt,*' nennt, zum Inbegriff des Künstlerischen macht: eine Symmetrie, die rein formal und in festen Regeln – der Proportion, der Typologie (dessen, was für jede Person das *aptum, decorum* ist) usw. – formulierbar ist. Plotin reagiert in seiner Schrift *Über das Schöne* bereits auf diesen Deutungswandel und lehnt deshalb zur Verwunderung vieler seiner Interpreten ausgerechnet die vermeintlich platonische Formel, das Schöne bestehe ‚in der Symmetrie der Teile zueinander und zum Ganzen', als eine völlig unzureichende Bestimmung ab (*Enneade* I, 6,1). Plotin bezieht sich aber auf die zu seiner Zeit (3. Jahrhundert nach Christus) verbreitete Auslegung dieser Formel („*Es wird wohl von allen behauptet ...*"), wie sie für uns z. B. bei Cicero fassbar ist (s. z. B. *Tusculanae disputationes* IV, § 31; die Forschung zusammenfassend, s. Kyriakou 1995, S. 119–193, s. o. S. 221). Plotins eigene Bestimmung des Schönen stellt das von Platon und Aristoteles ursprünglich Gemeinte wieder korrekt her. Schön sei (sofern es sich nicht um etwas wirklich Einfaches, wie etwa eine Farbe,

handle) das bei jeder Sache anders geartete, ihrem ‚*Werk*' und ihrem *eídos* gemäße Zusammenwirken aller Teile zur Einheit der inneren, funktionalen Form (Schmitt 2007a).

Aristoteles geht es im 8. Kapitel nicht um Schönheit im allgemeinen, sondern um das Formprinzip einer tragischen Dichtung und zunächst der Dichtung überhaupt. Um zu begründen, dass die Einheit (der Teile zueinander und zum Ganzen) nicht dadurch gefunden werden kann, dass man sich das wirkliche Leben zum Vorbild nimmt, verweist er auf die Probleme, mit denen man konfrontiert würde, wenn man das wirkliche Leben einer Person darstellen will. Eine poetische Darstellung kann ja die Einheitlichkeit einer Person nicht in einer auf abstrakte Begriffe reduzierten Beschreibung vorführen, sondern muss sie in konkreten einzelnen Handlungen, Gefühlsäußerungen usw. darzustellen versuchen. Das aber, was ein einzelner Mensch tut oder was ihm widerfährt, ist für Aristoteles nicht insgesamt in gleicher Weise Ausdruck ein und derselben individuellen Mitte. „*Vieles und Unbestimmtes kommt einem Einzelnen zu, manches daraus ergibt überhaupt kein Eines*", betont er vielmehr, ja er geht sogar noch weiter und sagt, dass sich auch die Handlungen eines Menschen, also das, was jemand wirklich selbständig aus sich heraus tut, nicht notwendig zu einer (aus Anfang, Mitte und Ende und in einem konsequenten inneren Zusammenhang bestehenden) Einheit zusammenschließen (1451a16–19). Die zusammengehörende Handlungsfolge, die sich ergibt, weil die liebende Medea sich entschließt, Jason zu helfen, hat ein gänzlich anderes Einheitsprinzip als die Handlung, die die verletzte Medea planvoll durchführt, um sich Vergeltung zu verschaffen. Es ist zwar möglich, dass beide Handlungen wieder Teilhandlungen einer umfassenderen Handlung bilden. Sie tun dies aber nicht einfach von sich aus, sondern nur, wenn ihnen ein einheitliches Handlungsziel zugrunde liegt.

Deshalb ist es, so fährt Aristoteles fort, ein (Kunst-)Fehler, die bloße Wiedergabe der Lebensgeschichte einer Person schon für Dichtung zu halten. Einer solchen Darstellung fehle vielmehr gerade das, was Dichtung zu Dichtung macht: das einende Formprinzip. Denn deshalb, weil Herakles einer ist, bilde die Abfolge seiner Taten und Erlebnisse nicht auch schon eine Einheit (1451a19–22).

Ein herausragendes Beispiel dafür, wie man diesen Kunstfehler (den nach Aristoteles aber die meisten Dichter, die sich an irgendwelchen vorgegebenen Einheiten orientieren, machen (1459a29f.)), vermeiden kann, gebe Homer. Bei der Verfassung der *Odyssee* habe er sich keineswegs einfach an das gehalten, was sich alles im Leben des Odysseus ereignet hat, z. B., dass er bei der Eberjagd auf dem Parnass verwundet worden sei oder dass er sich wahnsinnig gestellt habe, als er zur Teilnahme am Kriegszug nach Troia abgeholt wurde, denn diese beiden Ereignisse stünden in keinem notwendigen oder wahrscheinlichen Handlungszusammenhang miteinander (1451a22–29).

Die Aussage des Aristoteles, die ich etwas freier wiedergegeben habe, beginnt in wörtlicher Formulierung: *„Beim Dichten der Odyssee hat er nicht alles gedichtet, was jenem zustieß ...“* Diese Formulierung lässt eine Fehldeutung zu, deren Korrektur erst in der jüngsten Forschung gelungen ist (s. Nickau 2003). Man könnte annehmen, Aristoteles behaupte, Homer habe die genannten Ereignisse nicht in seine *Odyssee* aufgenommen. Das wäre ein überaus merkwürdiges Versehen, denn die Geschichte von der Verwundung durch den Eber erzählt Homer nicht an irgendeiner Stelle, sondern innerhalb der Wiedererkennungsszene (von Odysseus und Penelope): Eurykleia, seine alte Amme, erkennt Odysseus an der Narbe, die er in seiner Jugend während der Jagd auf dem Parnass bekommen hatte, und verrät Odysseus dabei beinahe vorzeitig (XIX, V. 343–507). Da die *Wiedererkennung* für Aristoteles die wichtigste Funktion in einer guten Handlungskomposition hat, ist es ausgeschlossen, dass ihm ausgerechnet diese Szene, die ohnehin jedem Leser in Erinnerung bleibt, entgangen sein sollte. Genauso unwahrscheinlich ist es, zu postulieren, Aristoteles habe nur eine Fassung der *Odyssee* gekannt, in der diese Szene nicht enthalten war (und was man sonst noch zur ‚Erklärung‘ vermuten kann).

Die Korrektur dieses Missverständnisses kann aber noch einmal zur Verdeutlichung des eigentlichen Anliegens, das Aristoteles verfolgt, beitragen: Der Kunstfehler, den Homer vermieden hat, ist nicht, dass er gar nicht von den genannten Ereignissen berichtet hat, sondern dass er ihre lebensgeschichtliche Abfolge (die beiden Ereignisse von der ersten Bewährung auf der Eberjagd bis zum Auszug nach Troia, umfassen ja ungefähr die Jugendgeschichte des Odysseus) nicht zur Grundlage seiner Handlungsanlage gemacht hat. Homer hat also gerade das Verfahren nicht gewählt, das eine verbreitete moderne Deutung für die (geschichtliche) Besonderheit epischer Dichtung hält, die Erich Auerbach in Bezug auf genau diese Szene noch einmal nachdrücklich zu begründen versucht hat (s. Auerbach 1946, S. 7ff.). Er hat nicht die – dem (v. a. ‚griechischen‘) Auge sich darbietende (vom mediterranen Licht klar konturierte) – Wirklichkeit so, wie sie ist, in der ihr eigenen Ordnung der Gegenstände und Reihenfolge der Begebnisse beschrieben, er hat – in aristotelischer Formulierung – nicht alles ‚gedichtet‘, d. h., er hat nicht das ‚nachgeahmt‘ und damit zum Maß seiner Darstellung genommen, was im wirklichen Leben des Odysseus sich begeben hat; dieses Maß ist für ihn vielmehr *„eine Handlung, wie wir sie meinen“* (1451a28f.). Die Bedeutung dieses Maßes für die Form einer Dichtung erläutert Aristoteles noch knapp im zweiten Teil dieses 8. Kapitels, um dann im zentralen 9. Kapitel dieses Maß selbst genauer zu bestimmen.

Zu § 2: *Handlung* als Formprinzip der Dichtung (51a30–35)

Obwohl Aristoteles überzeugt ist, das Grundpostulat an die Dichtung, die Darstellung einer vollendet durchgeführten Handlung, könne in einer Tragödie noch konsequenter und durchsichtiger erfüllt werden als in einem Epos (s. Kap. 26), sind für ihn die *Ilias* und die *Odyssee*, die er beide Homer zuschreibt, beispielgebend, wenn er zeigen will, worin die Aufgabe einer ‚dichterischen' Handlungsdarstellung besteht. Auch der Unterschied, auf den er im 8. Kapitel aufmerksam machen will, lässt sich besonders gut und sinnfällig an den Homerischen Epen demonstrieren.

Denn in der Tat folgen weder die *Ilias* noch die *Odyssee* einfach einem äußeren Gang der Ereignisse. Sie gewinnen ihre Form auch nicht, das kann man im Sinn der Gesamtintention der *Poetik* noch hinzusetzen, durch die Verwendung sprachlicher Gestaltung, nicht durch die Beachtung irgendwelcher Proportionsregeln bei der Anordnung der Teile. Sie suchen auch nicht nach einer Art poetischer Bedeutsamkeit, indem sie die Schicksale der einzelnen auf allgemeine, typische oder exemplarische Verhaltensmöglichkeiten des Menschen zurückführen. Auf welche idealen oder konventionellen Züge ist eine Penelope, ein Odysseus, ein ebenso wütender wie mitleidiger Achill, eine Helena, ein Paris, ein Agamemnon, der Herrscher und Weichling zugleich ist, usw. festgelegt? Obwohl der troianische Krieg Anfang, Mitte und Ende hat, hat ihn Homer, wie Aristoteles betont (Kap. 23), nicht zum Gegenstand seines Epos gemacht, sondern er hat sich auf einen kleinen Zeitraum im 10. Kriegsjahr beschränkt und das Maß für die Auswahl genau dieses Zeitraums aus seinem eigentlichen Thema gewonnen. Dieses Thema ist eine bestimmte Handlung Achills. Mit der Beschreibung ihrer Genese, der Genese des Zorns Achills über die Gefährdung des gemeinsamen Kriegsziels durch private Interessen Agamemnons, beginnt die *Ilias*; mit der endgültigen Beilegung dieses Zorns, nachdem Achill das Seine für das Erreichen dieses Ziels (die Tötung Hektors) hat tun können, endet die *Ilias*.

Analog ist die *Odyssee* nicht einfach die Heimkehrgeschichte des Odysseus, sondern die Darstellung des Handelns eines Mannes, *„der sich nach der Heimat und seiner Frau sehnt"* (I, V. 13) und deshalb alles so bewerkstelligt, dass er dieses Ziel erreicht, genauso wie Frau und Sohn, die ihm in außergewöhnlicher Weise charakterlich verwandt sind, das Ihre tun, um ihr großes und unbeirrbares Verlangen nach dem Mann oder Vater zu befriedigen. (Wie aus dieser Doppelbewegung der Handlungen auf ein und dasselbe Ziel die großartige Komposition der *Odyssee* entsteht, konnte die neuere Forschung gut zeigen; s. Latacz 2003, S. 167–190; s. auch die schöne und zu wenig beachtete Analyse bei Siegmann 1987, v. a. S. 124–178; zur *Ilias* s. Schmitt 2001a.)

Die beinahe völlige Vernachlässigung äußerer Einheitsvorgaben: der Ganzheit und Vollständigkeit des geschichtlichen Geschehens, der Chronologie und Reihenfolge der Ereignisse, der Kontinuierlichkeit der Bewegung in Zeit und Raum usw., die völlige Konzentration dagegen auf die Einheit einer im Charakter der Personen motivierten Handlung macht Homer zu dem Paradigma schlechthin, an dem Aristoteles als erfüllt zeigen kann, was er mit theoretischer Begründung von einer Dichtung verlangt, die den Anspruch, Kunst, d.h. geformte Einheit, zu sein, erfüllen will. Eine solche Handlung hat durch die Ausrichtung aller ihrer Teile auf ein – durch den Charakter motiviertes – Ziel Einheit, sie ist ganz, sofern sie alle zur Verwirklichung dieses Ziels notwendigen Schritte darstellt. Sofern alle Handlungsschritte durch diese Zielgerichtetheit eine ganz bestimmte, unvertauschbare Funktion innerhalb des Ganzen haben, wird auch die Form einer solchen Darstellung den Charakter der Notwendigkeit bekommen: Man kann keinen Teil umstellen oder weglassen, ohne dass das Ganze selbst sich ändern würde.

(In einer klugen Studie über den deutschen Kitsch hat Walter Killy diesen Mangel an Notwendigkeit, dass etwas so gesagt und so geordnet werden muss, wie es nicht anders sein könnte, als das Hauptkriterium des Kitsches aufgewiesen. Ähnlich wie es Platon mit dem Epigramm auf Midas macht, baut Killy zur Demonstration einen Cento aus Texten von sieben Autoren, bei dem man keine Unterschiede erkennen kann: von wem der jeweilige Text ist, an welcher Stelle er steht usw. Interessant ist sicher auch, dass auch Killy die Abstraktheit, die durch diese inhaltliche Beliebigkeit entsteht und zu einem Vorherrschen von bloßen Stimmungen, die sich über das Ganze legen, führt, als die Eigentümlichkeit des Kitsches darstellt (s. Killy 1970, v.a. S. 9–35). Das ist der Kritik sehr ähnlich, die Aristoteles an den meisten Epikern neben Homer übt; s. Kap. 24.)

Literatur zu Kapitel 8:

Auerbach 1946; Chambers 1966; Davison 1964; Donini 1997; van der Eijk 1987; Glei 1994; Heath 1991; Jones 1995; Killy 1970; Kyriakou 1995; Latacz 2003; Nickau 2003; Sanz Morales 1999; Schmitt 2001a; Siegmann 1987; Tsagarakis 1968.

Kapitel 9

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Aristoteles formuliert im neunten Kapitel

1) das zentrale Formprinzip, durch das sich Dichtung von einer prosaischen Wiedergabe der Wirklichkeit, wie sie ist, unterscheidet (1451a36–b11); gibt
2) eine kurze Erläuterung der unterschiedlichen Art und Weise der Anwendung dieses Formprinzips in Komödie und Tragödie, mit einem Hinweis auf die Gepflogenheiten, die sich in Athen herausgebildet hatten (1451b11–32), verweist dann
3) auf die schwerste Verletzung dieses Formprinzips und auf den Hauptgrund, warum es von den Dichtern verletzt wird (1451b33–52a1), und schließt das Kapitel
4) mit einer Bemerkung über die effektivste Form einer tragischen Handlungsdarstellung (1452a1–11).

§ 1 Das zentrale Formprinzip der Dichtung (51a36–b11)

Thema der Kapitel 7–9 insgesamt ist die Frage, wie eine dichterische Darstellung Einheit gewinnt. Das Kapitel 8 schließt aus, dass diese Einheit durch eine bloße Wiedergabe der Wirklichkeit zustande kommen könnte, auch dann, wenn man sich auf einen einzelnen Gegenstand, z. B. auf eine Person oder ein Ereignis beschränkt. Auch das, was eine Person tut oder erlebt, kann unbestimmbar Vieles sein. Nur durch die Konzentration auf eine Handlung im strengen Sinn, die aus einer charakterlich bestimmten Entscheidung hervorgeht, kann die Beliebigkeit und Konfusion der Wirklichkeit vermieden und eine Darstellung erreicht werden, in der jeder Handlungsschritt seine notwendige Stelle in einem einheitlichen Ganzen einnimmt. Auf diesem Ergebnis aufbauend bestimmt das 9. Kapitel das ‚*Werk*' (*érgon*) des Dichters, d. h. das, was das Poetische an einer dichterischen Nachahmung ausmacht. Das, was in einer dichterischen Nachahmung dargestellt wird, soll nicht einfach etwas sein, was wirklich geschehen ist, sondern das, was geschehen müsste und möglich ist, d. h. die konkret dargestellte Handlung (Nachahmung) soll so sein, wie sie – wahrscheinlich oder notwendig – im einzelnen durchgeführt werden müsste, wenn sie dem, was einem bestimmten Charakter – auf Grund seiner allgemeinen Tendenzen – möglich ist, gemäß sein soll.

Zur Erläuterung dieser noch abstrakt-unbestimmt formulierten Aufgabenstellung erinnert Aristoteles zunächst noch einmal daran, dass ein beliebiger prosaischer Text nicht durch formale Gestaltungsmittel zur Poesie gemacht werden kann, auch ein versifizierter Herodot wäre Geschichtsschreibung, nicht Dichtung. Der Unterschied ergebe sich aus der Konzentration auf das, was geschehen müsste, d. h. auf das, was einem Menschen von bestimmtem Charakter mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zu sagen oder zu tun zukommt. Durch diese Motivierung des einzelnen Handelns in den allgemeinen Vorlieben und Abneigungen eines Charakters sei die Dichtung philosophischer, weil allgemeiner als die Wiedergabe geschichtlicher Einzelfakten. ‚*Das, was geschehen müsste*', ist also das, was ein bestimmter Charakter mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit in einer bestimmten Situation tun müsste, wenn er sich, d. h. wenn er das, was ihm als diesem bestimmten Charakter möglich ist, in einer einzelnen Handlung verwirklichen würde. Eine dichterische Darstellung macht die einzelnen Handlungen eines Menschen verstehbar, weil diese in der Form dichterischer *Mimesis* seine allgemeinen charakterlichen Tendenzen zum Ausdruck bringen, d. h. im Medium der Sprache und in dramatischer Darstellungsweise ‚nachahmen'. Durch die Orientierung an der inneren Form eines Charakters gewinnen auch die einzelnen Handlungen Zusammenhang, Ordnung und Form. Unpoetisch und (mehr oder weniger) formlos ist die Geschichtsschreibung, weil sie dieses Auswahlprinzip nicht konsequent anwenden kann, sondern jedes Einzelgeschehen wiedergeben muss, wie es durch Zufall oder Absicht zustande gekommen ist.

§ 2 *Mögliches* und *Wirkliches* in Komödie und Tragödie (51b11–32)

Dass der Maßstab für die Gestaltung einer einheitlichen Handlungsfolge (eines *Mythos*), die im Charakter eines Handelnden begründeten Entscheidungen sind, sei, so erklärt Aristoteles, an der Komödie früher deutlich geworden als bei der Tragödie. Denn die Komödie – gemeint ist die Komödie, wie wir sie von Aristophanes her kennen – kümmert sich nicht darum, ob die Handlungen, die sie darstellt, wirklich geschehen sind oder geschehen könnten. Ob es wirklich möglich ist, auf einem Mistkäfer zum Himmel zu fliegen, ein Vogelreich zwischen Himmel und Erde zu errichten, dass alle Frauen Griechenlands sich ihren Männern verweigern, dass man den Reichtum sehend machen kann usw., alles das ist für die Konzeption und Durchgestaltung einer komischen Handlung gleichgültig. Der Komödiendichter erfindet vielmehr eine Handlung, die – mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit – geeignet ist, ein bestimmtes Anliegen eines Handelnden durchzuführen: Was für ein Mensch muss man sein und was muss man tun, um ein so couragiertes, intelligentes, auf Charme und Witz gegründetes Anliegen wie das Anlie-

gen der Lysistrate zu ‚realisieren'? In der Beantwortung dieser Fragen erfindet der Dichter eine *sýstasis tōn pragmátōn*, eine Handlungskomposition, und gibt dann den Handelnden Namen, die manchmal auch ‚sprechend' sein können, weil sie auf die Intentionen, die die Handelnden verwirklichen wollen, verweisen (nicht etwa auf Typen von Menschen). *Lysistrate*, die ‚Heerauflöserin', *Dikaiopolis*, ‚der Gerechtigkeit im Staat will', *Euelpides*, ‚der voll guter Hoffnung ist', usw.

Im Unterschied zur Komödie habe man sich, so fährt Aristoteles fort, in der Tragödie meistens an Personen der Überlieferung gehalten. Grund dafür sei, dass man bei der realen Geschichte keine Glaubwürdigkeitsprobleme habe. Was wirklich geschehen sei, sei auch möglich gewesen. Für die Beglaubigung einer poetischen Handlung ist der Hinweis auf ihre geschichtliche Grundlage durchaus nützlich. Aristoteles betont aber wenige Sätze später, dass nur ausgezeichnete Geschehensverläufe der realen Geschichte auch notwendige oder wahrscheinliche Folge aus den charakterlich gebildeten Vermögen eines Menschen sind. Er verwendet hier also ‚möglich' in einem üblichen schwächeren Sinn. Die Wirklichkeit des konkreten Sprachgebrauchs eines Menschen z. B. kann ebenso Ausdruck seines gebildeten Sprachvermögens wie seines Unvermögens sein. Dass auch die abstrusesten Wort- oder Satzbildungen wirklich gemacht werden, belegt, dass sie möglich sind, nicht dass sie Ausdruck einer gebildeten Sprachpotenz sind. Nur das letztere aber entspräche dem Möglichkeitsbegriff, den Aristoteles für die Dichtung beansprucht.

Deshalb verweist er gleich im Anschluss darauf, dass es auch gute Tragödien gebe, in denen manches oder sogar alles, Handlung und Personen, freie Erfindung sei. Denn zur Dichtung werde etwas nicht, weil es die Realität wiedergibt, auch nicht, wenn es dies in einer poetischen Sprache tue, sondern durch die Nachahmung von Handlung. Wenn diese Forderung aber in einem wirklichen Geschehensverlauf erfüllt gewesen sei, d. h., wenn ein wirkliches Geschehen auch ein wirkliches Handeln eines Charakters war, dann könne ein Dichter auch, statt eine Handlung zu erfinden, diesen Geschehensverlauf herausgreifen und darstellen, denn eben das mache den Dichter zum Dichter, dass er ein Geschehen von der Art vorführe, das der wahrscheinliche Ausdruck eines Möglichen (im starken Sinn von ‚Vermögen', ‚Potenz') sei.

§ 3 Die schwerste Verletzung des Formprinzips der Dichtung und der Hauptgrund, warum es von den Dichtern verletzt wird (51b33–52a1)

Die zentrale Aussage des 9. Kapitels ist, dass der einheitliche Zusammenhang der Teile und des Ganzen einer Dichtung aus der dargestellten Handlung kommen soll, dadurch dass alle Einzelheiten Ausfluss einer bestimmten

Entscheidung eines Menschen mit Charakter sind und in ihrer Entwicklung und ihrem Verlauf Folgen genau dieser Entscheidung bilden. Dieses Ziel wird erreicht, wenn die *,jeweilige Beschaffenheit dessen, was jemand sagt oder tut, wahrscheinlich oder notwendig zu einem Menschen von bestimmter Beschaffenheit gehört'* (nach 1451b8f.). Diesen wahrscheinlichen oder notwendigen Zusammenhang zwischen Charakter und Handlung zu vernachlässigen oder gar nicht zu suchen, ist demgemäß der eigentliche ,Kunstfehler', der bei einer Dichtung gemacht werden kann. Denn er zerstört genau die Einheit, die ausmacht, dass etwas die Qualität des Dichterischen hat: Er macht unmöglich, die Gründe zu erkennen, warum die einzelnen Handlungselemente eine bestimmte Form haben und in einer bestimmten Form aufeinander folgen. Eine Darstellung dieser Art nennt Aristoteles *,episodisch'*.

Als Terminus technicus bezeichnet *,Episode'* (s. Kap. 12) den Teil eines Dramas, der zwischen zwei Chorliedern liegt, d.h. eine in sich abgeschlossene Szene, auf die ein Szenenwechsel folgt. Aristoteles gebraucht diesen Begriff hier wie auch sonst öfter nicht in diesem technischen Sinn, sondern mit einer daraus abgeleiteten negativen Konnotation: ,Episodisch' ist, was nur für sich steht und *„bei dem es weder wahrscheinlich noch notwendig ist, warum es aufeinander folgt"* (1451b34f.). Solche Fehler machen *„schlechte Dichter von sich aus"*, d.h. also, weil sie die Gründe des Handelns, das sie darstellen, nicht durchschauen oder sich nicht um sie kümmern, die guten Dichter machen sie den Schauspielern zuliebe. Sie versuchen ihnen schauspielerische Paraderollen zu schreiben, indem sie sie die einzelnen Szenen mehr auskosten lassen, als es die tatsächlichen Handlungsmotive erlauben, und zerstören so das Verhältnis von Grund und Folge im Szenenverlauf.

§ 4 Die effektivste Form einer tragischen Handlungsdarstellung (52a1–11)

Da die Tragödie das in seinem Ausmaß nicht verdiente Scheitern eines Handelns darstellt, stellt sie eben dadurch etwas, das Furcht und Mitleid erregt, dar (s. Kap. 13). Die effektivste Form, ein solches Handeln darzustellen, ist, wenn etwas sich, wie Aristoteles sagt, *„wider Erwarten auseinander entwickelt"*, d.h., wenn die innere Konsequenz deutlich ist, sich aber auf eine unerwartete Weise einstellt. Denn auf diese Weise werde eine tragische Handlungsdarstellung in besonderer Weise Staunen erregen. *„Man staunt, wenn man die Gründe nicht kennt"* (*Mechanik*, 847a11f.). Das Staunen gehört, wie Aristoteles immer wieder sagt (s. auch o. Kap. 4, S. 280ff.), zu dem, was das Erkennenwollen anregt. Das Staunenerregende soll die Tragödie also nicht suchen, um den Zuschauer aus der Alltagswelt in eine Welt des Wunderbaren zu entführen, sondern um ihn auf die Gründe eines Geschehens gespannt zu machen. Eine Handlung, die so angelegt ist, dass man ihren Fort-

gang und ihr Ende schon vorhersehen kann, ist weniger geeignet, die Aufmerksamkeit zu fesseln, als eine Handlung, bei der die Wende wider alles Erwarten eintritt.

Diese Wirkung kommt auch nicht zustande, wenn die unerwartete Folge sich durch bloße Zufälle ergibt, sondern nur, wenn das Unerwartete sich als begründete Folge herausstellt. Denn dann steht einem in einem Augenblick das Ganze in seinem inneren Zusammenhang vor Augen. Dies gilt sowohl für die Zuschauer wie für die handelnden Personen, etwa für Ödipus, der nach dem Zeugnis des Hirten, der ihn einst ausgesetzt hatte (V. 1156–1182), mit einem Mal seine ganze Lebensgeschichte durchschaut.

Selbst bei zufälligem Geschehen komme das Staunen aus der Vermutung von Gründen. So sei z.B. die Statue des Mitys auf den Mörder des Mitys herabgestürzt, als dieser sie betrachtet habe, und habe ihn erschlagen. Solches scheine ja nicht grundlos zu geschehen. Mythen, deren Handlungsfolge in dieser Weise begründet seien, seien deshalb die besseren.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Das zentrale Formprinzip der Dichtung (51a36–b11)

1. Vorläufige Bestimmung des Gegenstands der Dichtung

Im ersten Satz des Kapitels zieht Aristoteles die Folgerung aus dem, was er in den Kapiteln 7 und 8 über Ganzheit und Einheit der Dichtung gesagt hat, und benennt zunächst in einer noch vorläufig abstrakten Formulierung das, was er für den spezifischen Gegenstand der Dichtung hält. Nicht einfach das, was geschieht oder geschehen ist, d.h. nicht die empirische Wirklichkeit als ganze (mit ihrer Mischung aus Zufall, Regelmäßigkeit und Notwendigkeit) (s. z.B. *Über Werden und Vergehen* II, 6, 333b4–7) ist Gegenstand der Dichtung, sondern nur ein Geschehen, das so ist, „*wie es geschehen müsste* (oder: *könnte*) *und möglich ist*“: „*hoía an génoito kai ta dynatá*“.

Hoíos heißt auf Griechisch: ‚wie beschaffen‘. Aristoteles stellt dem Dichter also die Aufgabe, ein Geschehen, das eine ganz bestimmte Qualität hat, zu konzipieren. Er soll etwas, d.h. eine einzelne Handlung, so erfinden oder auch finden, dass sie genau die Beschaffenheit hat, die sie (wahrscheinlich oder notwendig) haben müsste, wenn sie – diese Ergänzung bringt die präzisierende Wiederholung des Anfangssatzes in 1451b8f. – rein und nur Ausdruck der Beschaffenheit des Charakters eines bestimmten Menschen ist.

Die Tätigkeit des Dichters beschreibt Aristoteles hier einfach als *légein*, ‚sagen‘. Es ist aber aus dem engeren und weiteren Kontext zu erschließen, dass *légein* an dieser Stelle ein Synonym für *poieín*, ‚dichten‘, oder *mimeísthai*,

,nachahmen', ist. Es ist auch von der Sache her klar. Denn der Dichter könnte ja auch eine Kopie der Wirklichkeit nur im Medium der Sprache auf der Bühne darstellen, und das heißt, nicht als sie selbst, sondern nur in einer Wiedergabe in etwas anderem, eben als eine Nachahmung. Wenn das, was der Dichter ,sagt', eine Nachahmung ist, dann heißt das also, dass er eine konkrete einzelne Handlung darstellt, die aber nicht einfach für sich selbst steht, sondern etwas nach-ahmt, d.h., die an etwas Maß nimmt, was nicht schon in ihr selbst liegt.

Dass und warum dieses Maß nicht die vorgegebene, äußere Wirklichkeit sein soll, hat Aristoteles im 8. Kapitel klar expliziert. Was aber meint er mit „*wie es geschehen müsste und möglich ist*"? Da ,das, was geschieht', genau das ist, was in der Wirklichkeit sich vollzieht, enthält das *hoía an génoito* eine Vorgabe oder Maßgabe, der dieser wirkliche Vollzug gemäß sein oder gemacht werden soll. Im Unterschied zu dem, was man gewöhnlich für Nachahmung hält, scheint Aristoteles zu verlangen, dass man beim Nachahmen gerade nicht wiedergibt, was man ,in der Wirklichkeit' vor sich hat, sondern dass der Dichter ,seine' Wirklichkeit, die er in seiner Dichtung schafft, nicht durch das Hinblicken auf die äußere Realität gestaltet und formt, sondern indem er Maß nimmt an etwas, wonach sich auch eine in wirklichem Vollzug vorgeführte Handlung richten müsste oder könnte.

Dieses Maß ist nach der Erklärung, die Aristoteles im Folgenden gibt, der Charakter eines Menschen. Denn Aristoteles unterscheidet ,das Mögliche', das der Dichter darstellt, von den Einzelfakten, z.B. von all dem, was Alkibiades getan oder erlebt hat, durch eine Einschränkung. Der Dichter soll sich bei seiner Auswahl an der Frage orientieren: „*Einem Menschen von welcher Beschaffenheit kommt es mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zu, etwas genau dieser Beschaffenheit Gemäßes zu sagen oder zu tun?*"

2. Probleme der Übersetzung von 1451b8f.

Die wörtliche Formulierung bei Aristoteles lautet: „*Es besteht das Allgemeine aber darin: Dem Wiebeschaffenen kommt etwas Wiebeschaffenes zu sagen oder zu tun zu gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen (?).*" Grammatikalisch könnte man die präpositionale Wendung „*gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen*" für eine genauere Bestimmung des Objekts der Infinitive oder auch der Infinitive ,sagen' und ,tun' selbst halten – so denken viele Übersetzer und vor allem viele Interpreten –, man kann sie aber auch als adverbielle Bestimmung des übergeordneten Prädikats verstehen.

Daraus ergeben sich drei Verständnismöglichkeiten des Satzes: 1) ,*Das Wiebeschaffene*', das ein Dichter einen Menschen sagen oder tun lässt, soll ,*gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen sein*', d.h., ein Dichter soll

einen Charakter nur mit solchen Eigenschaften ausstatten, die den Forderungen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit (sc. des Weltenlaufs, der Lebenswirklichkeit) genügen.

2) Das Reden und Tun der Figuren einer Dichtung soll ein Reden oder Tun sein, das Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit hat. Nur solche Worte und Taten, die den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit entsprechen, sollten vom Dichter ausgewählt werden.

So übersetzt z.B. Olof Gigon: „*Das Allgemeine besteht darin, darzustellen, was für Dinge Menschen von bestimmter Art reden oder tun nach Angemessenheit oder Notwendigkeit*" (s. Gigon 1950, S.403f.). Ihr Reden und Tun also soll den Forderungen der Angemessenheit und Notwendigkeit gehorchen.

Beiden Übersetzungsmöglichkeiten gemeinsam ist, dass die Formel ‚*gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen*' die eigentliche Erklärung für das enthalten müsste, was Aristoteles für das Dichterische an einer Handlungsdarstellung hält: Die Eigenschaften eines Menschen und/oder sein Reden und Tun sollen so sein, dass sie nicht nur auf irgendwelche Einzelzüge oder Einzeltaten dieses individuellen Menschen zutreffen, sondern zu Menschen von einer bestimmten Art gehören, deren Verhalten dem entspricht, was meistens oder sogar notwendig eintritt. Denn das Wahrscheinliche ist nach Aristoteles das, von dem man weiß, dass es meistens geschieht, zum Notwendigen gehört sogar, dass es immer geschieht (s. z.B. *Erste Analytiken* 70a3ff.; *Metaphysik* 1010b28–30, 1015a34f., 1072b11–13). Diese beiden Übersetzungsweisen bilden damit die Textvoraussetzung für diejenige Deutung des Allgemeinen der Dichtung, die die Neuzeit seit den ersten Renaissance-Kommentaren so oft gesucht hat (s.u. S.405ff.).

3) Plausibler ist die Beziehung des Präpositionalausdrucks ‚*gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen*' auf das Prädikat ‚*zukommen*'. Es soll einem bestimmten Charakter ‚*mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zukommen*', Bestimmtes zu sagen oder zu tun.

Eine wörtliche Übersetzung, die aber in der Wortstellung die Satzlogik deutlicher zum Ausdruck bringt, müsste also lauten: „*Einem Wiebeschaffenen kommt es mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zu, etwas Wiebeschaffenes zu sagen oder zu tun?*"

Dieser Sinn ist auch von der Sache her gefordert. Denn der Unterschied, auf den die Aristotelische Argumentation mit Nachdruck zielt, ist ja, dass ein Dichter nicht alles, was ein Herakles, ein Theseus oder ein Alkibiades tut oder erlebt, wiedergeben soll, sondern ausschließlich das, was einem Herakles, Theseus oder Alkibiades zu sagen oder zu tun zukommt, d.h. was für sie eigentümlich ist (Kap. 8). Diese Forderung formuliert Aristoteles im 15. Kapitel ganz unzweideutig: „*Auch bei der Zusammenstellung der Handlungen muss man immer das Notwendige oder das Wahrscheinliche suchen. Es muss*

notwendig oder wahrscheinlich sein, dass ein Mensch von bestimmter Art genau dieser Art Gemäßes sagt oder tut" (1454a33–36).

Notwendigkeit und *Wahrscheinlichkeit* sind also Forderungen an das Verhältnis, in dem das, was ein Dichter eine Person sagen oder tun lässt, zu dem Charakter steht, dem ein Dichter diese Worte und Taten zuschreibt.

Aristoteles fordert nicht, dass ein Dichter seine Personen nur Wahrscheinliches oder gar Notwendiges tun lassen solle, also etwa, dass er jemanden, dessen Herz von einem Schwert durchbohrt wurde, sterben lässt (s. z. B. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, Bd. 1, S. 249–251), während es nicht zulässig wäre, jemanden, wie etwa Thomas Mann dies in den *Buddenbrooks* darstellt, an einem kranken Zahn sterben zu lassen. Das, was Aristoteles fordert, ist vielmehr, dass alles das, was man eine Person sagen oder tun lässt, als Äußerungsformen einer bestimmten Charakterverfassung verstanden werden kann. Wenn Achill heftig und unerweichlich gegen Agamemnon zürnt, sich aber von Priamos leicht und versöhnlich von seinem übergroßen Zorn auf Hektor abbringen lässt, dann ist es Aufgabe eines Dichters, wahrscheinlich zu machen oder es sogar als notwendig erscheinen zu lassen, dass es tatsächlich ein und derselbe Achill mit seiner bestimmten Art von Charakter ist, zu dem beides passt.

Wenn man von diesem Ergebnis her auf den Eingangssatz des Kapitels zurückblickt, der ja in noch abstrakt-unbestimmterer Form dieselbe Forderung aufstellt, dann dürfte klar sein, dass auch hier die gewohnte Übersetzung nicht möglich ist. Halliwell z. B. schlägt – immer noch im Sinn der Renaissance-Kommentare – vor: „... *the poet's task is to speak ... of the kind of events which could occur, and are possible by the standards of probability or necessity*" (s. Halliwell 1987, S. 40). Ähnlich, noch deutlicher in der Aussage, hatte auch Fuhrmann 1976 übersetzt: „... *Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, ... was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche*" (s. Fuhrmann 1976, S. 58). Die Wendung ‚*gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen*' wird hier also ihrer Satzfunktion nach als Attribut zu dem ‚*Möglichen*' verstanden: Es soll ein dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen gemäßes Mögliches sein, so wie dann in der präzisierenden Wiederholung dieses Satzes (1451b8f.) die Eigenschaften (das ‚*Wiebeschaffene*' eines ‚*Wiebeschaffenen*') nicht individuelle, sondern den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit folgende Eigenschaften sein sollen.

Die Vermutung, die zu dieser Übersetzung führt, ist, dass für Aristoteles die Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Grund dafür sind, dass etwas möglich, und zwar: eine mögliche Realisation, ist. Die Wendung ‚*gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen*' wäre dann die eigentliche Sachexplikation des ‚Möglichen'.

Aus dieser Übersetzung ergeben sich aber auch (modal-)logische Probleme. Denn Aristoteles kann hier kaum behaupten, man müsse etwas darstellen, was nach den Regeln des Wahrscheinlichen oder Notwendigen möglich ist. *,Möglich'* (als Modalprädikat, d. h. als Begriff, der in Beziehung gesetzt werden kann zu den Begriffen ‚notwendig' und ‚wahrscheinlich') ist nach Aristoteles, *,was auch anders sein kann'*. *,Notwendig'* ist genau das, bei dem dies ausgeschlossen ist. Wenn es (nur) möglich ist, an einem kranken Zahn zu sterben, dann ist es nicht notwendig und oft nicht einmal wahrscheinlich, dass man an dieser Krankheit tatsächlich stirbt, sondern man kann dann diesen Verlust auch überleben. Zu fordern, man solle ein mögliches Geschehen gemäß seiner Notwendigkeit darstellen, ist widersinnig. Denn es hat ja gerade keine derartige Notwendigkeit an sich. Man kann ‚das, was auch anders sein kann', nicht ‚gemäß der Unmöglichkeit, anders zu sein', darstellen.

Da Aristoteles im ersten Satz des 9. Kapitels die Folgerung aus seinen Ausführungen im 8. Kapitel zieht, in denen er die Aufgabe der Dichtung als Darstellung einer Handlung von einer Darstellung abgegrenzt hatte, die alles wiedergibt, was eine Person tut oder was ihr widerfährt, kann er mit dem, *„was geschehen könnte und möglich ist"* nicht die reale Lebenswirklichkeit, mit dem, was in ihr üblich und wahrscheinlich oder gar notwendig ist, wieder zum Maß machen, an dem sich die Dichtung orientieren soll. Das *,Mögliche'*, das er der geschichtlichen Wirklichkeit entgegensetzt, ist im Sinn des 8. Kapitels eindeutig die *,sýstasis'*, die *,Komposition'* einer ganzen und einheitlichen Handlung. Eine Handlung in diesem Sinn ist vom Gesamt dessen, was eine Person tut und leidet, verschieden, weil sie sich auf ein bestimmtes Ziel, das ein bestimmter Charakter verfolgt, und auf die Schritte, in denen er dies, seinen Motiven folgend, tut, beschränkt und alles andere, alles, was nicht für diese Person charakteristisch ist, aber auch alle möglichen anderen Handlungen dieser Person als nicht zu dieser einen Handlung gehörend weglässt.

Wenn man fragt, weshalb Aristoteles eine Handlung dieser Art als *„etwas, was geschehen könnte* (oder: *müsste*) *und möglich ist"* beschreibt, kann die Antwort nur sein, weil eine solche Handlung tatsächlich nicht alles irgendwie Mögliche umfasst, sondern nur das, was ein bestimmter Charakter in einer bestimmten Situation tun müsste und was für ihn mit seinen Neigungen und Abneigungen möglich ist.

Zu diesem ‚Möglichen' passen auch die Attribute der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit in einer sinnvollen Weise. Wenn Odysseus in der Halle seines Hauses sitzt und seine Mägde zu den Freiern gehen sieht, dann ist es für ihn wahrscheinlich, ja beinahe notwendig, dass er nicht dem unmittelbaren Affekt folgt und die Mägde erschlägt, sondern dass er sich beherrscht, um sein Ziel, die Freier zu besiegen, nicht zu gefährden.

Ein solches Handeln ist von der Art, wie man es erfinden muss, wenn man einen Odysseus handelnd darstellen will: Genauso müsste ein Odysseus handeln, nur dieses Handeln ist für ihn möglich.

Um den klar gemeinten Sinn deutlicher zum Ausdruck zu bringen, sollte man den ersten Satz des 9. Kapitels also übersetzen: *„Aufgrund des Gesagten ist auch klar, dass nicht dies, die geschichtliche Wirklichkeit ⟨einfach⟩ wiederzugeben, die Aufgabe eines Dichters ist, sondern etwas so ⟨darzustellen⟩, wie es gemäß ⟨innerer⟩ Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen würde, d. h., was ⟨als eine Handlung eines bestimmten Charakters⟩ möglich ist.“*

Wenn man die Beziehung zum 8. Kapitel, die Aristoteles mit der Feststellung *„auf Grund des Gesagten ist auch klar ...“* herstellt, noch deutlicher zum Ausdruck bringen möchte, könnte man auch übersetzen:

„Auf Grund des Gesagten ist auch klar, dass nicht die wirklichen Taten ⟨eines Handelnden⟩ darzustellen, Aufgabe des Dichters ist, sondern solche Taten, wie sie sein müssten und die ⟨ihm⟩ möglich sind – der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit nach.“

3. Charakter *als etwas* Mögliches *und* Allgemeines

Aus den Überlegungen zur Übersetzung ergibt sich bereits, dass der Zusammenhang zwischen Charakter und Handlung die zentrale Forderung ist, die Aristoteles an eine Dichtung stellt, und dass er ihre Erfüllung auch für die Voraussetzung der einheitlichen Gestaltung eines Dichtwerks hält.

Es gibt aber noch eine ganze Reihe von Aussagen, die wegen der prägnanten Kürze, in der Aristoteles sich ausdrückt, einer ausführlicheren Kommentierung bedürfen.

Dass Aristoteles unter der ‚bestimmten Beschaffenheit‘ eines Menschen seinen Charakter versteht, braucht keine Begründung, denn das sagt er im 6. Kapitel selbst ausdrücklich: *„Gehandelt wird von Handelnden, die notwendigerweise auf Grund ihres Charakters und ihrer Denkweise eine bestimmte Beschaffenheit haben“* (1449b36–39). Ähnlich sagt er wenig später noch einmal: *„Auf Grund unseres Charakters haben wir eine bestimmte Beschaffenheit“* (1450a19).

(Bei dem, was wir einheitlich mit dem Begriff ‚Charakter‘ belegen, unterscheidet Aristoteles zwischen Verhaltensformen, die mehr auf Übung und Gewöhnung (*éthos*) beruhen, und solchen, die durch Belehrung und Denken erworben werden (*diánoia*). Erst *éthos* und *diánoia* zusammen machen das aus, was etwa unserem Charakterbegriff (*ḗthos*) entspricht. S. v. a. *Nikomachische Ethik* I, 13 und o. S. 327 und S. 329ff.)

Warum und in welchem Sinn aber spricht er einem Reden und Handeln, das genauso ist, wie es einem bestimmten Charakter zukommt, eine Art Allgemeinheit zu? Die Antwort muss zunächst durch eine genauere Berück-

sichtigung dessen, was Aristoteles unter einem Charakter begreift, gesucht werden.

Dass Aristoteles einen Charakterbegriff hat, der sich von den meisten Vorstellungen von Charakter, die die Neuzeit entwickelt hat, unterscheidet, ist oft gesagt worden. Zuletzt hat Halliwell (1986, S. 149–151, S. 154–156) die wesentlichen Differenzen gut herausgearbeitet. Eine Charaktervorstellung, für die Charakter das sein muss, was allem, was ein bestimmter Mensch fühlt und tut, zugrunde liegt und ihn in allem zu etwas eigentümlich Individuellem macht, kennt Aristoteles nicht. Von seinen Voraussetzungen her fehlt derartigen Charakterbegriffen die Möglichkeit, zwischen den Aspekten, unter denen ein Mensch einen individuellen Charakter hat, und den Aspekten, unter denen er auf Äußeres mehr oder weniger passiv reagiert und in unselbständiger Weise allgemeinen Tendenzen, Konventionen, Klischees usw. folgt, zu unterscheiden (s. Schmitt 2003a, S. 403–406, S. 417–419).

Entscheidend für Aristoteles ist vielmehr, dass ein Charakter aus der Art und Weise entsteht, wie ein Mensch seine Vermögen, die ihm als Mensch überhaupt und als Mensch mit einer bestimmten natürlichen Formung dieser Anlagen zur Verfügung stehen, ausgebildet hat (s. v. a. *Nikomachische Ethik* 1103a14–26, 1111b5ff.). Charakter hat man nicht bereits, weil man bestimmte Vermögen hat – Aristoteles denkt dabei vor allem an die psychischen Vermögen: Wahrnehmung, Vorstellung, Meinung, rationales Urteilen, intellektives Einsehen, aber auch an die mit diesen Erkenntnisaktivitäten verbundenen Formen der Lust- und Unlusterfahrung und die aus beiden entstehenden Strebeformen der Begierde, des Eifers und des vernünftigen Willens (s. o. S. 105ff.; Cessi 1987, S. 127–183) –, Charakter wird aus diesen Vermögen erst, wenn sie durch Übung, Gewöhnung, Belehrung und selbständiges Begreifen in einen festen Habitus (in eine *héxis*) überführt sind.

Auch für diesen Habitus verwendet Aristoteles den Begriff der *dýnamis* (‚Möglichkeit', ‚Vermögen'), ja er ist für ihn erst *dýnamis* im eigentlichen Sinn. In seiner Psychologie erläutert er den Unterschied zwischen einer *dýnamis*, die nur eine ‚Möglichkeit' ist, und einer *dýnamis*, die ein ‚ausgebildetes Vermögen' darstellt (s. v. a. *Über die Seele* II, 5, 417a22–b2; s. dazu Bernard 1988, S. 87–111; Gylfason 1965). Der Mensch, so führt er dort aus, hat z. B. von seiner Natur her die Möglichkeit, Wissen zu erwerben. Diese Möglichkeit bedeutet aber nicht, dass er bei jeder erforderlichen Gelegenheit über die Fähigkeit, dieses Wissen zu betätigen, es zu ‚verwirklichen', verfügt. Diese Möglichkeit steht ihm erst zu Gebote, wenn er die Möglichkeit, Wissen zu erlangen, zu einer wirklichen Fertigkeit entwickelt hat. Dieser Besitz steht ihm dann als das Vermögen, jederzeit das vorhandene Wissen anzuwenden, zur Verfügung. Wer etwa eine bestimmte Sprache erlernt hat, kann, wenn nichts Äußeres (z. B. Krankheit oder Rausch) hindert, jederzeit einzelne Äußerungen in dieser Sprache verstehen, er verfügt grundsätzlich, allgemein

über die Fähigkeit, sein Wissen in beliebigen Einzelfällen zu aktualisieren. Wer Griechisch kann, bei dem ist es in Bezug auf sein Wissen notwendig und in Bezug auf mögliche Behinderungen der Aktualisierung dieses Wissens wahrscheinlich, dass er einen bestimmten griechischen Satz verstehen kann.

Will man zeigen, dass jemand die griechische Sprache beherrscht, kann man dies auf zweierlei Weise: Man kann es abstrakt benennen: ‚Dieser Mensch beherrscht das Griechische.' Diese Art der Beschreibung bleibt eine bloße, inhaltsleere, nicht nachprüfbare Behauptung, selbst wenn man sie mit vielen Worten ausschmückt: ‚vollendet', ‚frei', ‚fließend', ‚wunderbar'. Man kann diesen Menschen aber auch in bestimmten Situationen vorführen, in denen er beliebiges Gesprochenes oder Geschriebenes versteht und darüber spricht. Dann weiß man wirklich, dass er Griechisch kann und hat davon zugleich konkrete Vorstellungen. Diese letztere Art der Darstellung eines Könnens ist die, die Aristoteles bevorzugt (s. Kap. 24, S. 690) und bei der Darstellung des Handelns eines Charakters angewendet wissen will.

Aber auch bei den ethischen Charaktereigenschaften gilt dieselbe Unterscheidung zwischen den beiden Formen des ‚Möglichen'. Wer etwa nicht nur hin und wieder einmal tapfer ist, sondern wer Tapferkeit als eine feste Charaktereigenschaft besitzt, der muss das allgemeine Vermögen des Menschen, dass er zwischen zu Fürchtendem und nicht zu Fürchtendem unterscheiden kann, durch Gewöhnung und eigenes Begreifen so ausgebildet haben, dass er weiß, welcher Gefahr er standhalten kann und welcher nicht. Und es müssen auch die mit dem jeweiligen ‚Wissen' verbundenen Formen der Lust und Unlust und das aus ihnen sich ergebende Streben oder Meiden in ihm zu einer festen Erfahrungshaltung ‚zusammengewachsen' sein; dann erst ist Tapferkeit ein wirklicher Zug seines Charakters, Tapferkeit ist dann eine *dýnamis* in ihm, die er jederzeit ihr gemäß entfalten kann (s. *Nikomachische Ethik* III, 9, 1115a6ff.). Das heißt: Dann kann er grundsätzlich immer tapfer handeln und wird dieses bestimmte Vermögen normalerweise auch mit Notwendigkeit oder, weil er durch etwas Äußeres daran gehindert werden könnte, mit Wahrscheinlichkeit verwirklichen und wird nur in wenigen Situationen aus anderen in seinem Charakter angelegten (Fehl-)Tendenzen einmal in kontingenter Weise davon abweichen.

Diese verwirklichte Form des ‚Möglichen' in einem Charakter erlaubt ein sinnvolles Verständnis der Verbindung des Möglichen mit einer Form des Allgemeinen, die Aristoteles herstellt. Ein tapferer Soldat etwa hat sich in vielen Kampferfahrungen ein „*Auge der Seele*", wie Aristoteles sagt (s. *Nikomachische Ethik* VI, 13, 1144a29f.; zum Bild s. schon Platon, z. B. *Staat* 533d), erworben, das ihn befähigt, kognitiv und emotional richtig zu erfassen, worin die Gefährlichkeit eines Gegners besteht und wie man ihr begegnen kann. ‚Auge der Seele' ist also eine Metapher für eine Art Summe konkreten Erfahrungswissens. Dieses Erfahrungswissen steht dem Tapferen genauso

allgemein zur Verfügung wie die allgemeine Beherrschung einer Sprache dem, der sie gründlich gelernt hat. Wenn er in einer einzelnen Kampfsituation handelt, wird er daher nicht unkontrolliert, beliebig und unvorhersehbar reagieren, sondern er wird sich im Einzelfall genau so verhalten, wie es seiner Tapferkeit im allgemeinen entspricht. Homer sagt von jemandem, der sich in einer bestimmten Situation tapfer verhält, er *erinnert sich seiner Tapferkeit*, von jemandem, der sich erschrecken lässt und nicht standhält, *er vergaß seiner Tapferkeit*. Er bringt dadurch gut zum Ausdruck, dass ein Tapferer in einer Situation, die von ihm ein tapferes Verhalten verlangt, eine Beziehung zu seiner ihm allgemein zu Verfügung stehenden Tapferkeit herstellen muss. Aus diesem Erfahrungs- und Gefühlsarsenal muss er schöpfen, es muss ihm präsent sein, wenn er sich bewähren will.

(Die spätere lateinische Tradition hat für die unterschiedlichen Möglichkeitsbegriffe, die Aristoteles mit demselben Wort *dýnamis* bezeichnet, und bei denen sich die griechischen Kommentare mit Unterscheidungen wie ‚erste und zweite *dýnamis*' behelfen, unterschiedliche Termini gebildet: *possibilitas* bezeichnet die bloße Möglichkeit (jemand *kann* Französisch lernen), *virtus* oder *potentia* bezeichnen die ausgebildete, zum Vermögen gewordene Möglichkeit (jemand *kann* das gelernte Französisch jederzeit anwenden.)

4. *Charakter* und *Handlung*

Das Verhältnis von Charakter und Handlung ist von dem Charakterverständnis her, wie es Aristoteles ausdrücklich lehrt, auch ein Verhältnis eines Allgemeinen zu einem Einzelnen, eben das Verhältnis allgemeiner charakterlicher Haltungen, allgemeiner Tendenzen, Bestimmtes vorzuziehen oder zu meiden, zu ihrer je einzelnen Realisierung. Wer die allgemeine Tendenz hat, Süßes vorzuziehen, wird in einer konkreten Wahlsituation zwischen Honig und Olive dann, wenn ihn nichts hindert, z.B. keine Rücksicht auf die Gesundheit oder kein zu hoher Preis, sich für den Honig entscheiden (s. v.a. die Analyse der Unbeherrschtheit im 7. Buch der *Nikomachischen Ethik*, v.a. 1146b35–47a7; s. dazu Cessi 1987, S. 234–249; s. auch Kenny 1966). Eine solche allgemeine Tendenz sieht man nicht, man kann sie, sofern sie allgemein ist, überhaupt nicht in einer konkret-einzelnen Form darstellen. Man kann aber ein Handeln auswählen oder erfinden, das von ihr geprägt ist, indem man in konkreten Situationen zeigt, wie ein Mensch diesen allgemeinen Tendenzen gemäß handelt, d.h. sich für das entscheidet, was ihnen entspricht, und das ablehnt, was ihnen entgegensteht. Dadurch wird dieses Handeln aus seinen allgemeinen Gründen erkennbar. Es ‚*umfasst sie mit*' (1450a21f.), wie Aristoteles sich ausdrückt, und gewinnt dadurch auch selbst den Charakter von etwas (verwirklichtem) Allgemeinem, das der Beliebigkeit des je zufällig Faktischen entnommen ist.

Dies ist ein besonders wichtiges Argument dafür, dass ‚das Mögliche', in dem Aristoteles den Gegenstand der Dichtung im Unterschied zu einer kopierenden Wiedergabe der (in seinen Augen immer aus Ordnung und Konfusion bestehenden) Wirklichkeit sieht, nicht einfach eine ‚mögliche Wirklichkeit' ist (d.h. eine zwar erfundene, aber den wahrscheinlichen und notwendigen Gesetzen der Wirklichkeit entsprechende Fiktion), ja man kann prägnant sagen, dass das, was sich aus der Realisierung oder Aktualisierung allgemeiner charakterlicher Tendenzen in einem bestimmten Einzelfall ergibt, überhaupt erst das ist, was nach Aristoteles eine Handlung ist. Die Grundaussage, die Aristoteles seit dem 2. Kapitel immer wieder und auch im 9. Kapitel über die spezifische Tätigkeit des Dichters macht, ist aber, dass sie Handlungen nachahmt (im 9. Kap.: 1451b27–29). Der eigentliche Gegenstand dichterischer Nachahmungen sind Handlungen. Wenn Aristoteles im 9. Kapitel den Gegenstand, mit dem sich die Dichtung befasst, genauer zu bestimmen unternimmt und ihn als das beschreibt, was geschehen müsste und möglich ist, dann müssen mit diesem Möglichen, das ein Dichter ‚sagen', d.h. zum Gegenstand seiner Nachahmungen machen soll, einzelne menschliche Handlungen gemeint sein.

Denn nicht alles, was ein Mensch, z.B. Alkibiades, sagt oder tut, ist für Aristoteles auch schon ein Handeln. Zum Handeln wird etwas erst, wenn etwas tatsächlich ein eigenes, selbständiges Tun eines Menschen ist. Das kann es nur sein, wenn es aus ihm selbst kommt (wenn er selbst Prinzip seines Handelns, ‚*arché práxeōs*' ist; s. *Nikomachische Ethik* III, 5, 1112b31f.), wenn er bereits Charakter hat, und das heißt, wenn er zu eigenen Entscheidungen fähig ist:

„Der ursächliche Grund (‚arché') *des Handelns ist die Entscheidung ..., der Ursprung der Entscheidung aber sind Streben und Denken. Daher gibt es keine Entscheidung ohne Einsicht und ⟨rationales⟩ Urteil und ohne feste Charakterhaltungen. Denn gelingendes Handeln und sein Gegenteil kann es ohne Verstand und feste Charakterhaltung beim Handeln nicht geben."* (S. ebd., VI, 2, 1139a31–35.)

Aristoteles sagt sogar prägnant: *„Handeln und sich Entscheiden sind ein und dasselbe"* (*Metaphysik* IV, 1, 1025b24), und betont damit nachdrücklich, dass Handeln für ihn wesentlich ein inneres Tun ist: *„Prinzip des Handelns ist der Handelnde"* (ebd., 1025b23). Deshalb grenzt er das Handeln (*prättein*) in präziser Differenzierung von einem Machen (*poieín*) (s. *Nikomachische Ethik* 1140a10ff.; *Metaphysik* 1025b18–25; s.o. S. 92ff.) ab. Wenn Medea ein Gift mischt, um ihre Rivalin zu töten und sich dadurch Genugtuung für ihre Entehrung durch Jason zu verschaffen, dann ist das Anfertigen des Giftes ein Machen. Es muss, wenn es erfolgreich sein soll, bestimmten Regeln und Gesetzen folgen, die man z.B. aus der Kenntnis bestimmter Eigenschaften bestimmter natürlicher Essenzen gewinnen kann. Diese Regeln und Gesetze

sind aber nicht dieselben und werden auch nicht auf die gleiche Weise ermittelt wie die, die Medea bei ihrem Handeln beobachten will und muss. Denn diese Ordnung ihres Tuns richtet sich nach dem, wofür sie sich entschieden hat. Sie will Wiedergutmachung für das erlittene Unrecht, und alles, was sie mit diesem Ziel ‚macht', ist nur dann und nur dadurch ein ‚Handeln', dass es diesem Ziel dient. Dieses Ziel ist nur erreicht, wenn die erstrebte innere Befriedigung erreicht ist – und es kann verfehlt werden, selbst wenn alles äußere Machen erfolgreich war. Dieser innerliche Charakter des Handelns bei Aristoteles wird in der Forschung wie in der allgemeinen Aristoteles-Rezeption viel zu wenig beachtet und muss in seiner besonderen Kontur daher erst noch ermittelt und gegen das moderne Vorurteil, Innerlichkeit sei der Antike insgesamt noch unbekannt gewesen, abgegrenzt werden.

Dadurch, dass Aristoteles die selbständige, d. h. die von einem Charakter, der bereits grundsätzlich mit Verstand über sich verfügt, getätigte Entscheidung als die wesentliche Bedingung des Handelns aufdeckt, kann er einen konkreten, vom Dichter wie von seinem Leser gut nachvollziehbaren Vorschlag machen, was man aus der Gesamtwirklichkeit dessen, was einzelne historische Personen tun oder erleben, auswählen muss, um sie genau unter dem Aspekt, unter dem sie handeln, darzustellen oder zu verstehen: *„Der Charakter wird erkennbar an dem, wofür jemand sich entscheidet"* (Kap. 6, 1450b8f.), d. h., *„wenn das, was er sagt oder tut, offenbar macht, was er vorzieht ⟨oder meidet⟩"* (Kap. 15, 1454a17–19).

Wenn Homer Achill darstellt, dann schildert er solche Handlungen, an denen man erkennt, was ein Charakter wie Achill vorzieht oder ablehnt: wie er sich lieber vom Kampf zurückzieht als Agamemnon zu töten, wie er die Herolde, die seine Geliebte zu Agamemnon bringen sollen, mit Wohlwollen behandelt, statt die Boten für die Botschaft büßen zu lassen, wie er die Bittgesandtschaft trotz inzwischen heftiger Gegentendenzen in ihm selbst abweist, wie er Priamos' Bitte erfüllt und sich nicht von seinem Hass auf Hektor verblenden lässt (usw.). An jeder dieser Handlungen und insbesondere aus der Summe aller dieser auf ein und dieselbe Mitte bezogener Handlungen wird deutlich, was für ein Charakter Achill ist (s. Schmitt 2001a).

Diese Möglichkeit, sich ganz auf die Handlungen zu beschränken, die allgemeine Charaktertendenzen eines Menschen verwirklichen, hat der Historiker nicht. Auch er wird versuchen, so viel wie möglich auf das aktive Wollen, Planen, Handeln der an geschichtlichen Ereignissen beteiligten Personen zurückzuführen, aber er muss auch das aufnehmen und zum Teil seines Urteils machen, was auf Ursachen, die außerhalb jeder subjektiven Verantwortlichkeit liegen, zurückgeht. Man braucht nur an die große Rolle des Zufalls zu denken, die Thukydides immer wieder in den ‚wirklichen Geschehnissen' aufspürt und in sein geschichtliches Urteil einbezieht (Heitsch 1996), um zu ermessen, in welchem Ausmaß eine Darstellung der Wirklich-

keit, wie sie vorgefunden wird, etwas in sich Disparates werden muss, das, sofern es um die Erklärung menschlichen Handelns in der Geschichte geht, immer nur so viel Konsequenz und Zusammengehörigkeit aufweisen kann, wie dieses Handeln nicht von vielen möglichen anderen Bedingungen überformt oder ganz außer Kraft gesetzt wird.

5. Allgemeines und Einzelnes in Dichtung und Geschichtsschreibung

Eine Beachtung des genauen Sinns, in dem Aristoteles Dichtung und Geschichtsschreibung unterscheidet, kann auch dazu beitragen, zu verstehen, wie er zugleich die Aufgabe der Dichtung als Darstellung eines Allgemeinen bestimmen, dieses Allgemeine aber zugleich als die Beschaffenheit der Handlungen des Charakters eines Menschen, d.h. offenbar: eines Individuums auslegen kann.

Obwohl Aristoteles sehr verkürzt sagt, die Dichtung stelle eher etwas Allgemeines, die Geschichtsschreibung das Einzelne, *„das, was Alkibiades getan oder erlebt hat"*, dar, dürfte aus dem bisher verfolgten Zusammenhang schon klar sein, dass der Gegensatz, den er im Auge hat, nicht der uns gewohnte Gegensatz zwischen der abstrakten Allgemeinheit von Begriffen und der absoluten Singularität der Einzeldinge oder Einzelfakten sein kann. Das Problematische einer solchen Auslegung ist nicht allein, dass Aristoteles dann die Leistung der Historiker auf das bloße Sammeln und Ordnen von Fakten beschränkt gesehen hätte (s. z.B. Zoepffel 1975, eine Reduktion, die weder Herodot noch Thukydides gerecht würde; s. z.B. Söffing 1981, S. 115–117) – das Problematische ist zuvor schon, dass Aristoteles dann weder mit dem unmittelbaren Kontext in Übereinstimmung bliebe noch gar mit seinen fest und wiederholt vorgetragenen Lehrmeinungen über das Verhältnis des Allgemeinen und Einzelnen.

Aristoteles gibt ja eine ausdrückliche Kritik, warum er die Darstellung der Einzelheiten des Lebens einer Person (oder auch die Ereignisse in einem bestimmten Zeitraum) nicht für ‚allgemein' hält. Diese Kritik lautet nicht: ‚Weil eine solche Darstellung nichts als eine Aneinanderreihung von einzelnen Fakten wäre', sondern: ‚Weil ein Einzelner unbestimmt Vieles tut oder erlebt, von dem nicht alles zur Einheit einer Handlung gehört' (1451a16–19). Aristoteles schließt also gar nicht aus, dass auch in der Geschichte das Allgemeine eines Handelns gefunden werden kann, im Gegenteil: Er betont ausdrücklich, dass nichts daran hindere, dass auch in der Geschichte bisweilen Handlungen vorkommen, die in seinem Sinn allgemein, d.h. wahrscheinlicher Ausdruck allgemeiner charakterlicher Tendenzen sein können (1451b30–32). Dieses Allgemeine findet man in der Geschichte lediglich nicht einfach vor, sondern muss es durch Abgrenzung gegenüber dem, was nicht dazu gehört, weil es nicht zur Einheit einer Handlung beiträgt, ermitteln.

Vielleicht ist es nicht ganz zufällig, dass Aristoteles als Beispiel für die unbestimmt vielen Einzelheiten, deren Summe oft keine Einheit bildet, gerade Alkibiades anführt. Jedenfalls ist Alkibiades für die Neuplatoniker das Beispiel eines Menschen, dessen Verhalten nicht auf feste Charakterhaltungen gegründet ist, sondern im Gegenteil vielfältigen, ja gegensätzlichen, guten wie schlechten Einflüssen gegenüber offen ist. Was er sagt und tut, hat nicht seinen wahrscheinlichen oder notwendigen Grund in einem geformten und gebildeten Charakter, sondern ist charakter-los, Ausfluss immer wieder anderer Umstände (s. Radke 2006, S. 315–317).

Geschichte und Dichtung unterscheiden sich also nicht einfach dadurch, dass die eine nur Einzelnes (im modernen Sinn des Wortes), die andere nur Allgemeines darstellt, sondern dadurch, dass die eine Einzelnes und Allgemeines in unbestimmter Mischung enthält, während die andere sich ganz und ausschließlich auf solche einzelnen Handlungen konzentrieren kann, die Verwirklichungsformen allgemeiner charakterlicher Möglichkeiten sind. Sie beschränkt sich auf das, wie ein bestimmter Charakter sich in Worten und Taten in einer einzelnen geschichtlichen Handlung verwirklichen würde.

Dass Aristoteles sich nicht so genau ausdrückt, sondern sich auf den bloßen Gegensatz ‚(mehr) allgemein – (mehr) einzeln' beschränken kann, liegt daran, dass es ein absolutes Einzelnes, wie es viele moderne *Poetik*-Interpreten unterstellen, für ihn gar nicht gibt. Diese Unterstellung ist allerdings in gewissem Sinn erstaunlich. Denn es gibt ein auch in der gegenwärtigen Forschung kaum umstrittenes Lehrstück bei Aristoteles, das lautet: das Allgemeine ist dem Einzelnen immanent (und nicht, wie angeblich bei Platon, ein idealer Gegenstand in der Transzendenz). Ein Einzelgegenstand oder eine Einzelperson ist bei Aristoteles also auch im Sinn der allgemeinen Forschungsmeinung immer in bestimmter Hinsicht zugleich die Verkörperung von Allgemeinem, es ist, wie Aristoteles (mit Platon) sagt, ein *sýntheton*, ein ‚Kompositum' aus Materie und *eídos*. Von einem Einzelnen, wie es in der empirischen Wirklichkeit wahrgenommen und beobachtet werden kann, zu reden, heißt immer von einem Kompositum, einer Mischung aus Allgemeinem und Einzelnem zu reden. Begrifflich kann man aber an einem solchen immer gemischten Einzelnen unterscheiden zwischen den Aspekten, unter dem es wesentlich es selbst ist – das ist sein allgemeines *eídos*: „*... das wesentliche Sein eines Einzelnen ist das, was von ihm selbst (über es) ausgesagt wird*" (s. dazu v. a. *Metaphysik* VII, 4; das Zitat dort: 1029b13f.) –, und solchen Aspekten, die ihm nur zufällig, beiläufig zukommen. Diese Unterscheidung nicht in Bezug auf die rein theoretische Erkenntnis des *eídos* einer Sache, sondern in Bezug auf die allgemeinen Gründe des Handelns zu leisten, ist Sache der Dichtung: ‚In welchen Handlungen äußert sich eine Person als sie selbst und in welchen ist sie (mehr oder weniger) fremdbestimmt?'

6. Warum befriedigt die Darstellung individuellen Handelns ein allgemeines Erkenntnisinteresse?

Noch etwas tiefer muss man in die Aristotelische Analyse des Verhältnisses von Einzelnem und Allgemeinem eindringen, wenn man erklärbar machen will, wie Aristoteles das Handeln individuell bestimmter Charaktere zum Gegenstand der Dichtung machen und dennoch überzeugt sein kann, die Dichtung befriedige ein allgemeines Erkenntnisinteresse. Das Verhältnis der charakterlichen Motive und der durch den Charakter motivierten Handlungen mag für Aristoteles ein Verhältnis eines Allgemeinen zu einem Einzelnen sein – dieses Verhältnis ist eben deshalb ein Verhältnis innerhalb der inneren und äußeren Aktivitäten eines Individuums. Wie kann man als Zuschauer oder Leser einer solchen Darstellung individuellen Handelns eine Ähnlichkeit mit sich selbst, wie es das 13. Kapitel behauptet, erkennen, und wie kann dieses ‚individuelle Allgemeine' Gefühle und Einsichten vermitteln, die für viele gültig sind?

Dass auch diese (für die Erklärung des Begriffes der tragischen Affekte Mitleid und Furcht entscheidende) Fragestellung eine moderne Überspitzung ist, dürfte aus dem bisher Gesagten bereits klar sein. Natürlich ist auch ein individueller Mensch für Aristoteles nichts absolut Einzelnes, sondern er ist eine besondere Form der Mischung aus Allgemeinem und Einzelnem.

Einem historisch und sachlich angemessenen Verständnis des Allgemeinen, und nicht zuletzt des Allgemeinen in der *Poetik*, steht allerdings die lange, durch den Nominalismus des späten Mittelalters grundgelegte Gewohnheit entgegen, das Allgemeine für etwas Abstraktes zu halten. Allgemein soll das sein, was bei vielen Einzelerfahrungen gleich bleibt. Für die *Poetik* bedeutet das, dass man das Allgemeine in gemeinsamen Strukturen, in allgemein verbreiteten und anerkannten Verhaltensmustern, in dem, was für bestimmte Personengruppen – Alte, Junge, Verliebte, Herren, Diener usw. – typisch ist, oder in dem, was ein Ideal ist, nach dem sich alle richten können, und dergleichen sucht. Aristoteles aber sucht – und das passt auch zu dem, was er zur Charakterbildung sagt – das Allgemeine in dem, *„was etwas kann und leistet"*. Alles wird in seinem Wesen *„durch sein Vermögen und dessen Aktualisierung"* erkannt (s. *Politik* 1253a23; s. auch *Meteorologie* 390a10–15; *Metaphysik* 1049b29ff.; *Über die Seele* 403a29ff., 412a19–b9; s. dazu Schmitt 2003a, S. 333ff., S. 400ff.), lautet seine prägnante Formulierung.

Aristoteles folgt in dieser Auffassung Platon, der immer wieder darauf hinweist, dass man auf die *dýnamis* oder die *enérgeia* von etwas hinblicken müsse, wenn man erfassen wolle, was es ist (s. v. a. *Staat* 352d8–353d12, 477c1–d6; dazu Schmitt 2001b). Das gilt auch bei so einfachen Gegenständen wie einer Rebenschere zum Abschneiden der Traubenzwacken oder einem Weberschiffchen. Wenn man wissen will, was ein Weberschiffchen ist, kann

man sich weder auf die Materialien, aus denen ein Weberschiffchen gemacht ist, noch auf die Struktur und Form, in die diese Materialien gebracht sind, festlegen, denn beides könnte von einem erfindungsreichen Handwerker immer wieder geändert werden. Das, worauf man achten muss, ist vielmehr, was dieses Gerät kann und leistet: es trennt Kette und Einschlag beim Webevorgang. Wer auf dieses *érgon*, ‚*Werk*', des Weberschiffchens achtet, wird bei jedem und sei es noch so verschieden gebauten Weberschiffchen erkennen können, dass es tatsächlich ein Weberschiffchen ist, er trifft damit also das wirklich Allgemeine in jedem Weberschiffchen.

Diese Orientierung an ‚*Vermögen*' und ‚*Werk*' von etwas bei dem Versuch, das allgemeine Wesen von etwas zu begreifen, gilt, wie auch die *Poetik* vielfach deutlich macht, gerade für die Erkenntnis des allgemeinen Wesens des Menschen. Der Mensch ist dadurch Mensch und von den anderen Lebewesen unterschieden, dass er außer den Vermögen der Wahrnehmung, der Erinnerung und Vorstellung auch noch den *Logos*, d.h. die Vermögen des (rationalen) Meinens, des rationalen Urteils und der intellektiven Einsicht hat. Diese Vermögen bilden zusammen mit den unmittelbar mit ihnen gegebenen Lust- und Unlusterfahrungen und den aus bestimmten Kombinationen entstehenden Formen des Strebens die Grundausstattung, die jedem Menschen zukommt.

Auch die Weise, diese Vermögen auszubilden und aus Fähigkeiten Fertigkeiten zu machen, ist grundsätzlich bei jedem Menschen gleich, denn sie hat ihr Kriterium in der richtigen Übung der Vermögen selbst. Wer sein Vermögen zu hören nicht nur wie ein Tier schärfen, sondern zur Unterscheidungsfähigkeit musikalischer Proportionen erziehen möchte, muss die im Hören als einem Unterscheiden von Tönen, d.h. von geordneter Schwingung, selbst liegende Rationalität reflexiv erfassen und sein Hörvermögen dieser Rationalität und Mathematizität gemäß erziehen.

In diesem Sinn sind nicht nur bestimmte Vermögen, sondern auch die Weisen ihrer Ausbildung zu festen Habitus allen Menschen grundsätzlich gemeinsam. Das gilt auch für die Charakterbildung. Denn charakterbildend wird die Aktivierung eines Vermögens durch die mit ihr verbundene Lust- oder Unlusterfahrung. Der Bereich von Lust und Unlust ist nach Aristoteles ja der Bereich des Moralischen; den stoisch-neuzeitlichen Pflichtbegriff als Grundlage der Moral teilt Aristoteles nicht, da für ihn durch die Bindung der Lust an die verschiedenen psychischen Aktivitäten Lust nicht auf sinnliche oder irrationale Gefühle eingeschränkt ist, sondern so viele Differenzen aufweist, wie es unterschiedliche psychische Aktivitäten gibt (s.o. S.281f. und S.339ff.).

Die Unterschiede beginnen mit dem Anteil, den jeder Mensch auf Grund seiner unterschiedlichen materiellen Konstitution an der natürlichen Basis dieser Vermögen hat, sie beginnen aber vor allem mit der unterschiedlichen

Betätigung dieser Vermögen. Auch dabei gibt es noch einmal einen grundsätzlichen Unterschied: Man kann seine Vermögen mehr oder weniger beliebig und willkürlich, mehr reagierend als agierend betätigen, man kann sie aber auch durch Übung, Gewöhnung, Belehrung und Begreifen in einen ihren inneren Potenzen gemäßen optimierten Zustand bringen. Nur dies Letztere führt zu einer Ausbildung fester charakterlicher Haltungen, und nur durch diese Haltungen wird das Verhalten eines Menschen überhaupt ein Handeln und aus diesem Handeln verstehbar und beurteilbar. Immer wieder andere beliebige Reaktionen lassen dagegen nicht nur kein Urteil zu, sie sind als immer wieder neue Mischungen möglicher Verhaltensweisen ohne innere Form. Solche beliebige Mischungen sind zwar etwas jeweils Singuläres, Individualität als eine bestimmte Beschaffenheit, durch die sich ein Mensch vom anderen unterscheidet, kann durch sie aber nicht zustande kommen.

Es ist daher ein Missverständnis des Begriffs von Individualität bei Aristoteles, wenn man Individualität einfach für eine Mischung von Eigenschaften hält, die in dieser besonderen Form ihresgleichen nicht hat. Erst wenn die verschiedenen Vermögen ihrer inneren Rationalität, dem *orthós lógos*, dem ‚richtigen Denken' (s. v. a. die Kapitel II, 6, VI, 1 und VI, 13 der *Nikomachischen Ethik*; s. dazu Bosley u. a. 1995) gemäß gebildet und aufeinander bezogen sind, entsteht eine Mischung, die zu einer Einheit geformt ist und deshalb das Prädikat ‚individuell' beanspruchen kann.

Diese Mischung hat aber nicht nur den Vorzug, dass sie ihre Form festen, grundsätzlichen Haltungen verdankt, aus denen das einzelne Handeln eines Menschen seine erkennbare Begründung erhält, sie macht auch die allgemeinen Haltungen eines Individuums selbst verständlich und gegen andere, ähnliche oder verschiedene Mischungen anderer Individuen abgrenzbar.

Grund dafür ist, dass sowohl die Elemente dieser Mischungen allgemein sind als auch die Methoden ihrer Formierung. Die individuellen Unterschiede ergeben sich aus dem Ausmaß, in dem die Elemente, d. h. die Grundvermögen, zur Verfügung stehen und bis zu dem sie entwickelt und ausgebildet sind. Diese Unterschiede können aus dem Allgemeinen, d. h. aus einer Kenntnis der besonderen Natur der einzelnen Vermögen wie der Methoden ihrer Bildung, ermittelt werden; sie sind ja je verschieden gruppierte Teilaspekte daraus. Es ist wie bei Gesundheit und Krankheit, die bei jedem Menschen individuell verschieden sind und die doch vom Arzt mit allgemeinen Kenntnissen über die Funktion der verschiedenen Organe und ihrer möglichen Interaktion individuell, d. h. dem Einzelfall gemäß, behandelt werden können.

Die Aristotelische Aussage, dass Dichtung etwas Allgemeines darstelle, und die unmittelbar daran angeschlossene Erklärung, dieses Allgemeine bestehe darin, dass in einer Dichtung genau das dargestellt werde, was einem Menschen mit bestimmtem Charakter mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zukomme, muss also nicht als ein Widerspruch aufgefasst werden.

Der Charakter eines Menschen ist für Aristoteles nichts Ineffables. Ineffabel in dem Sinn, dass etwas weder dem erkennenden Denken noch der sprachlichen Vermittlung zugänglich ist, ist für Aristoteles nur das, was an einem Menschen nicht charakterlich bestimmt, sondern tatsächlich absolut singulär ist. Der gebildete Charakter ist dagegen genau das, was an einem Menschen begreiflich ist und was ausmacht, dass man sein Handeln und Fühlen verstehen kann: Er macht einerseits das einzelne Handeln eines Menschen verständlich als Ausdruck nicht beliebig immer wieder anderer, sondern fester Neigungen und Abneigungen, er macht aber andererseits auch diese Neigungen und Abneigungen als besondere Formen allgemeiner menschlicher Möglichkeiten verständlich und macht es so möglich, dass verschiedene Individuen aneinander (kognitiv und emotional) Anteil nehmen können (s. Schmitt 2004c).

7. Vom Charakter *geprägtes* Handeln *als Formprinzip der Dichtung – ein platonisches Erbe in der Aristotelischen Dichtungstheorie*

Das, was Dichtung und Literatur nachahmen, ist für Aristoteles nicht eine vorgegebene, äußere Wirklichkeit mit den in ihr sich ereignenden Geschehnissen, sondern charakterlich motiviertes Handeln. Das bedeutet, dass Dichtung auch nicht Charaktere als solche darstellt. Das wäre nach Aristoteles auch gar nicht möglich, da ein Charakter etwas Allgemeines und Mögliches ist. Möglich wäre lediglich eine allgemeine Beschreibung von Charakterhaltungen. Dieses Verfahren, auf das viele auktoriale Erzähler zurückgreifen, ist nach Aristoteles unpoetisch (s. Kap. 24, 1460a5–11). Daraus darf aber nicht abgeleitet werden, Aristoteles halte eine charakterliche Motivierung des Handelns, eine Herleitung des Handelns aus dem Charakter, für überflüssig. Die allgemeinen Züge eines Charakters sind sehr wohl das Maß, an dem ein Dichter sich bei der Konzeption seiner Handlungen orientieren soll, er stellt sie lediglich nicht als solche dar, sondern in einer einzelnen Handlung, die sich nach dem Charakter richtet und dadurch an der Allgemeinheit des Charakters teilhat. (Sehr gut ist dieser Zusammenhang bei Avicenna beschrieben: *„Moral qualities are projected through the citation of action. Aristotle, therefore, did not mention ‚moral qualities' among the parts, but ‚habits' which apparently include both actions and moral qualities"* (*Commentary on the* Poetics, S. 92).)

Aristoteles vertritt mit dieser Lehre eine interessante Mittelposition zwischen einem oberflächlichen Empirismus und einer schwärmerisch das Empirische überfliegenden Spekulation. Aristoteles ordnet ja einerseits den Charakter der gegebenen Wirklichkeit mit all dem, was der Dichter an Tun und Treiben in ihr durch Beobachtung feststellen kann, vor. Nicht an solchen Beobachtungen und den allgemeinen Erfahrungserkenntnissen, die er daraus bilden kann, soll der Dichter Maß nehmen, sondern an dem, was ei-

nem Charakter im allgemeinen möglich ist. Die von ihm komponierte wirkliche Handlung hat ihre poetische Qualität allein durch diese Orientierung. Andererseits verlangt Aristoteles nirgends, der Dichter solle ideale Figuren erfinden: den idealen König, den idealen Krieger, die Klugheit oder Weisheit in Person und dergleichen, sondern es sind, wie er immer wieder sagt, handelnde Menschen, deren Nachahmung Dichtung ausmacht. Außerdem ist, wenn man verfolgt, wie Aristoteles die Bildung eines Charakters beschreibt, deutlich, dass Charaktere für ihn erst durch Erfahrung entstehen; es gibt keinen a priori dem Menschen zur Verfügung stehenden Charakter.

Die Lösung dieser scheinbaren Zweideutigkeit ergibt sich aus der Aristotelischen Unterscheidung von Vermögen (*dýnamis*) und Verwirklichung (*enérgeia*). Auch wenn erst der wirkliche, verwirklichte Charakter empirisch in Erscheinung tritt – er ist ja nicht vom Himmel gefallen, sondern hat sich aus der Betätigung der Vermögen, die ein Mensch hat, entwickelt. Auch zu diesen Vermögen hat der Mensch aber einen empirischen, d. h. von ihm selbst konkret und im Hier und Jetzt nachprüfbaren Zugang. Sie sind genau das, was er in die Tat umsetzt, wenn er was auch immer tut, d. h., sie werden ihm zugänglich, wenn er sich bei seinem Tun reflexiv vergewissert, warum er das kann, was er kann.

Es macht aber einen großen Unterschied, ob man Menschen (mit mehr oder weniger ausgebildetem Charakter) beobachtet und sein Verständnis von Charakteren durch Sammeln und Ordnen von Eigenschaften, die man auf diese Weise an vielen vorfindet, erwirbt – das wäre von Aristoteles her gesehen mehr ein Begaffen als ein Begreifen und jedenfalls eine Reduktion individueller Charaktere auf Muster oder Typen – oder ob man die verschiedenen psychischen Aktmöglichkeiten eines Menschen kennt, durch die er in vielfältig möglichen Kombinationen bestimmte Haltungen ausbildet.

Zur Frage, wie diese dem charakterlichen ‚Können' eines Menschen folgende Handlungsdarstellung in der Lage ist, das zentrale Anliegen der Kapitel 7–9, den Aufweis, wie eine dichterische Darstellung Form und Einheit gewinnt, im einzelnen zu erfüllen, gibt Aristoteles bei der Behandlung des Epos einige interessante und aufschlussreiche Hinweise (s. u. Kap. 23 und 24). Die grundsätzliche Lösung, die Aristoteles im Auge hat, kann über das bisher Besprochene hinaus eine Bestätigung erhalten, wenn man die Platonische Herkunft dieses Lösungsansatzes mitberücksichtigt (s. Büttner 2000). Platon lehnt ja nicht nur im 10. Buch seines *Staates* eine Dichtung, die die vorgegebene Wirklichkeit einfach im Sinn einer Kopie nachahmt, scharf ab, vergleicht das Verfahren eines solchen Dichters oder Künstlers mit dem Herumtragen eines Spiegels und nennt das Produkt solcher ‚Künstler' wegen der Konfusionen, in denen es ein Handeln oder eine Sache wiedergibt, ein Drittes nach der Wahrheit (zum Verständnis dieser Behauptung s. Schmitt

2004a), er benutzt auch – und sogar mehrfach – zur Beschreibung einer wirklich künstlerischen Form der Nachahmung die gleiche auffällige Formulierung, mit der Aristoteles das eigentliche ‚*Werk*' eines Dichters charakterisiert. Aristoteles sagt ja, dass der Dichter darstellen solle, „*wie etwas wohl geschehen müsste*" (*hoía an génoito*, 1451a37). Dieser für den unvorbereiteten Leser nicht leicht zu deutende Potentialis war vermutlich für die ersten, akademisch gebildeten Hörer oder Leser der *Poetik* eine prägnante Erinnerung an das, was Platon zu dieser Frage gesagt hatte, so dass für sie von Anfang an klar war, dass es Aristoteles um etwas Allgemeines und insbesondere um die Allgemeinheit eines Charakters geht und darum, wie dieses Allgemeine konkret verwirklicht werden kann.

Platon vergleicht an einer Stelle des *Staates* die Aufgabe derer, die eine gute Staatsverfassung entwerfen wollen, mit dem Verfahren eines Malers, der ein bestimmtes Bild möglichst gut malen möchte und deshalb bald auf das, was bestimmte Charakterhaltungen für sich selbst sind, bald darauf, wie diese in konkreten Charakteren verwirklicht werden, blickt und auf diese Weise sein Bild so lange verbessert, bis er die menschlichen Charakterzüge ihren allgemeinen Vorbildern möglichst ähnlich gemacht hat. „*Das würde wohl*", so stellt Sokrates' Gesprächspartner fest, „*das schönste Bild werden*" (*kallístē graphḗ an génoito*, 501b/c). In ähnlichem Sinn beschreibt Platon auch das Anliegen seines eigenen Staatsentwurfs als Versuch, von einem wirklich gerechten Menschen zu zeigen, „*als ein Wiebeschaffener er wohl wirklich in Erscheinung treten würde*" (*hoíos an eíē genómenos*, 472c).

Das Entscheidende für den Vergleich mit Aristoteles ist, dass auch Platon eine an der Oberfläche der äußeren Wirklichkeit haftende Nachahmung von einer Form der Nachahmung von etwas, das nur sein könnte, unterscheidet und darin offenbar auch das Besondere einer wirklich künstlerischen Leistung sieht, dass sie eine bestimmte konkrete Wirklichkeit erfindet, die in ihrer Gestaltung einem allgemein Möglichen möglichst ähnlich ist. Wie Aristoteles drückt er dieses Ähnlichsein eines Wirklichen mit einem Möglichen, an dem es sich orientiert, als ein „*Sobeschaffen-Werden, wie*" aus.

Plotin, der auf beide, auf Platon und Aristoteles zurückgreift, gründet auf dieses Nachahmungskonzept eine ausdrückliche Verteidigung der nachahmenden Künste: „*Wenn einer die Künste verachtet, weil sie bei ihrem Schaffen die Natur nachahmen, so muss erstens gesagt werden, dass auch die Natur anderes nachahmt, dann muss man wissen, dass sie nicht einfach das, was man beobachten kann, nachahmen, sondern zurückgehen auf die begreifbaren Möglichkeiten, aus denen heraus auch die Natur ⟨schafft⟩. … So hat auch Phidias seinen Zeus nicht mit Blick auf irgendein wahrnehmbares Vorbild geschaffen, sondern er hat ihn genommen, ‚wie* (‚*als ein Wiebeschaffener*') *er wirklich sein würde*' (hoíos an génoito), *wenn Zeus vor unseren Augen erscheinen wollte*" (*Enneade* V, 8, 1, 32–40).

Aristoteles beschränkt bei seiner Beschreibung der Aufgabe der Dichtung das Verhältnis zwischen einem Begreifbaren, Intelligiblen und seiner Verwirklichung auf eine weniger abstrakte, empirischere Ebene, eben auf die allgemeinen, für sich selbst nur begreifbaren, nicht beobachtbaren Charaktertendenzen eines Menschen und auf die Art und Weise, wie diese bestimmende Motivierung einzelner Handlungen werden können. Es gibt aber auch bei ihm die Spannung zwischen dem Allgemeinen in sich selbst und einer verwirklichten Einzelform, die nie völlig identisch mit dem, was sie nachahmt, werden kann. In der Berücksichtigung dieser Spannung dürfte der Sinn der so oft missverstandenen Formel *,gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen'* (1451b9) liegen. Es kann auch ein Mensch, der souverän über einen gut ausgebildeten Charakter verfügt, nicht immer und nicht in jeder Hinsicht diesem Charakter gemäß handeln, so dass das, was er sagt oder tut, sich nicht in allem notwendig aus seinem Charakter ergibt, sondern eben nur so *,wie man weiß, dass es meistens geschieht'* (z.B. *Erste Analytiken* II,27, 70a3ff.), d.h., wie es wahrscheinlich ist.

Aus der Beachtung dieser Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Charakter und Handlung aber ergeben sich alle wesentlichen Formaspekte einer Dichtung. Der Zusammenhang und die Ordnung der einzelnen Handlungselemente z.B. kommt dann nicht aus einer immanenten Geschehenslogik (die dem weiteren modernen Handlungsbegriff entsprechend oft als ,Handlungslogik' bezeichnet wird), sondern aus der Beziehung der einzelnen Handlungsschritte auf ihr charakterliches Motiv. Wenn ein Schiff mit gutem Wind fährt, dann folgt, dass es schnell fährt, wenn es schnell fährt, kommt man bald am Ziel an, wenn man bald am Ziel ankommt, versäumt man eine Verabredung nicht, usw. – diese Art von Ereignislogik hat mit dem, was Aristoteles mit der *sýstasis tōn pragmátōn* als der Ordnung der Handlungsteile *,gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen'* meint, nichts zu tun – und genauso wenig mit der ,Handlungslogik', die man in den griechischen Tragödien feststellen kann.

Wenn z. B. Medea in der *Medea* des Euripides Jason in einer Szene als den verkommensten aller Männer beschimpft, in einer nächsten Szene dagegen seine Weitsicht und Klugheit bewundert (V.465–519 und 869–905), so ergibt sich das zweite in keiner Weise aus dem ersten Geschehen. Der Zusammenhang, und zwar der konsequente, plausible Zusammenhang in der völlig richtigen Reihenfolge der Schritte, ergibt sich aus der inneren, charakterlichen Motivation des Handelns der Medea: Sie verachtet diesen Menschen, will sich aber an ihm rächen und muss ihn deshalb täuschen.

Aber nicht nur die Folge und Zuordnung der Handlungsteile zueinander, auch die Gestaltung der Sprache hat nach Aristoteles nichts mit allgemeinen Formgesetzen oder dergleichen zu tun. Warum spricht z. B. Antigone anders als Ismene, Kreon anders als der Wächter, der das Grab des Polyneikes bewachen soll?

Die Antwort auf derartige Fragen hat Platon in klassischer Formulierung gegeben. Sie zeigt zugleich, dass Aristoteles auch in der Ablehnung des sophistischen Dichtungsverständnisses, für das Dichtung vor allem die ornamentale Formung beliebiger Inhalte ist, einem platonischen Konzept folgt:

„Der Stil der Darstellung (trópos tēs léxeōs) *und die sprachliche Form, folgen die nicht dem Charakter? … Dem Stil der Darstellung aber folgt das Übrige? … Die schöne Form der Rede* (eu-logía) *also, das klare Maß* (eu-harmostía), *die Durchgestaltetheit* (eu-schēmosýnē) *und die gelungene Rhythmisierung* (eu-rhythmía), *alles folgt einer charakterlich gut und schön gebildeten Gesinnung* (diánoia, *Denkhaltung*)*"* (*Staat* 400d6–e4).

Aristoteles unterscheidet sich von Platon darin, dass er nicht mit gleicher Strenge Charaktere, die nicht ganz vollkommen dargestellt sind, aus dem Leben einer Staatsgemeinschaft ausschließt, er steht aber keineswegs in einem Gegensatz und schon gar nicht in einem affektiven Gegensatz zu Platon, sondern mildert dessen Anforderungen in nur geringfügiger Weise: Auch für ihn ist die Darstellung des Handelns von Menschen, die *spoudaíoi*, d.h. von möglichst gut gebildetem Charakter sind, wie sie in Epos und Tragödie gesucht werde, die bessere Form der Dichtung, und die Dichter dieser Dichtungsarten gelten ihm als die besseren Dichter, und er nennt es ausdrücklich als die erste Grundbedingung einer guten Charakterdarstellung, dass die dargestellten Charaktere selbst gut seien (Kapitel 15, 1454a16f.).

Gerade diese Forderung macht aber noch einmal deutlich und verweist zugleich auf den eigentlichen Grund, warum Aristoteles der Dichtung einen bestimmten Gegenstand ‚vorschreibt' und zu seiner Nachahmung anhält. Das, was Aristoteles als mögliche Dichtung, ja als Kunst überhaupt ausschließt, ist das in jeder Hinsicht Beliebige, das keine inhaltliche Form hat und deshalb auch durch keine äußere Form irgendeine Aussage gewinnen könnte, die in ihrer inhaltlichen Konturiertheit verstehbar wäre.

Wenn man Aristoteles einmal zugesteht, dass der Mensch mit seinen unendlichen Handlungsmöglichkeiten das eigentliche Thema der Dichtung ist, dann ist von seinem Handlungsbegriff her klar, dass es ihm um alles das geht, was ein Mensch wirklich aus sich heraus, d.h. selbständig und kraft eigener Entscheidung tun kann. (Da Aristoteles' Handlungsbegriff ausdrücklich auf einen inneren Gegenstand, auf das in der Entscheidung erstrebte oder gemiedene Gut gerichtet ist, schließt das, was Aristoteles ‚Handeln' nennt, auch die lyrische Aussage ein: Auch in ihr äußert sich ein Charakter in einer bestimmten Intention; s. o. Kap. 2, S. 248ff.) Dieses Auswahlprinzip möglicher ‚Nachahmung' orientiert sich, wie er deutlich genug ausführt, gerade nicht an irgendwelchen vorgegebenen Wirklichkeiten oder deren wahrscheinlichen Regeln, nicht an Verhaltensmustern, typischen Zügen, Normen oder Idealen usw.

Dass Aristoteles die Wahrscheinlichkeit dessen, was möglicherweise realisiert werden könnte, nicht sucht, kann auch ein Blick auf die Beispiele aus

Homer bzw. den Tragödien und Komödien seiner Zeit lehren, auf die Aristoteles sich vielfach zur Erläuterung seiner Ansichten stützt. Wie wahrscheinlich ist es, dass es einen Menschen wie den Homerischen Odysseus gibt, dass man eine Geschichte wie die des Ödipus erlebt? Welche Realisierungschancen soll man dem Handeln der Personen der (heute so genannten ‚Alten') Komödie geben, von dem Aristoteles sagt, an ihm sei zuerst deutlich geworden, dass ein Dichter erst fragen müsse, was ein Mensch von bestimmter Art wahrscheinlich oder notwendig sagen oder tun müsse, bevor man ihn durch einen Namen als eine einzelne dichterische Figur ausweist (1451b11–15)? Wie wahrscheinlich ist es, dass jemand sich ein Wolkenkuckucksheim einrichten könnte wie in den *Wolken* oder dass eine junge Athenerin alle Frauen Griechenlands zur Verweigerung gegenüber ihren Männern bewegen könnte wie in der *Lysistrate* des Aristophanes?

Unter allen diesen Aspekten kann die Aristotelische *Poetik* nicht als eine Nachahmungspoetik im traditionellen Sinn gelten. Auch in Bezug auf die Frage, ob Dichtung Nachahmung (als Wiedergabe von etwas Vorgegebenem) oder freie Schöpfung ist, hält Aristoteles eine Mitte ein, die Beachtung verdient. Denn es ist für ihn einerseits keine Frage, dass ein Dichter ‚seine' Wirklichkeit erfinden kann, auch wenn diese nie real war oder nie realisiert werden könnte. Andererseits kann es für ihn – und vielleicht mit gutem Grund – keine völlig willkürliche und beliebige Erfindung und Kreativität geben, die dann auch noch den Anspruch erhebt, Kunst zu sein. Die Wirklichkeit, die ein Dichter erfindet, soll in seinem Sinn (keine mögliche Wirklichkeit, sondern) etwas Mögliches sein, d.h. etwas, das dem Menschen aufgrund dessen, was er als Mensch von sich aus kann, möglich ist. Das, was ein Mensch von sich aus kann, zeigt sich daran, dass er Charakter hat, d.h., dass er nicht immer wieder anderes vorzieht oder meidet, nicht beliebiger Spielball beliebiger Einflüsse ist, sondern äußeren und inneren Einflüssen mit ausgebildeten Haltungen entgegentritt. In diesem Sinn ist tatsächlich nicht nur einfach ‚Charakter', sondern ein guter Charakter (und das heißt für Aristoteles eben: ein Mensch, der seine ihm eigenen Anlagen nicht hat verkommen lassen, sondern ihren Potenzen entsprechend ausgebildet hat) der eigentliche Gegenstand von Dichtung.

Zu §2: *Mögliches* und *Wirkliches* in Komödie und Tragödie (51b11–32)

Dieser Abschnitt aus dem neunten Kapitel scheint ganz besonders viele Erklärungsprobleme zu bieten, er scheint in sich selbst widersprüchlich und ist auch nur schwer in Einklang zu bringen mit der Grundthese dieses Kapitels, dass ein Dichter nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche darstellen solle. Die Komödiendichter, so beginnt Aristoteles ja, hätten sich nicht an historischen Einzelpersonen orientiert, sondern an möglichen Handlungskompo-

sitionen und hätten die dazu passenden Personen frei erfunden. Damit sei an der Komödie zuerst die spezifische Leistung der Dichtung deutlich geworden. An diese ganz dem Einleitungsteil gemäße Feststellung schließt Aristoteles eine Erklärung über das Verfahren der Tragödiendichter an, denen er zuschreibt, sie hätten sich im Gegensatz zu den Komödiendichtern gerade an historischen Personen und wirklichen Ereignissen orientiert. Und er scheint das nicht nur für richtig zu halten, er bringt selbst eine Begründung dafür vor, warum es vernünftig sei, so zu verfahren. Das Wirkliche nämlich sei glaubwürdig. Was wirklich geschehen sei, halte man auch für möglich, denn es wäre nicht geschehen, wenn es unmöglich gewesen wäre.

Es dürfte kaum einen Leser geben, der diese Äußerungen nicht für inkonsistent hält. Wie kann Aristoteles zugleich sagen, die Dichter sollten nicht das Wirkliche darstellen, und: sie sollten sich an das Wirkliche halten – und man kann noch eine Reihe weiterer Diskrepanzen konstruieren. Von dem, was jedem leicht auffällt, sollte man allerdings voraussetzen, dass es auch Aristoteles aufgefallen sein muss. Die richtige Interpretationsmaxime muss daher sein: Aristoteles hat diesen Text offenbar für konsistent gehalten, also muss man damit rechnen, dass die Widersprüche und Diskrepanzen eher auf ein ungenaues Verständnis des Interpreten als auf den Text selbst zurückgehen.

Tatsächlich ist die Argumentation in diesem Abschnitt, wenn man sie nicht in unpassende Teile zerschneidet, in sich klar und folgerichtig. Ich habe das oben bei der Beschreibung des Inhalts schon auszudrücken versucht. Aristoteles sagt überhaupt nicht, die Tragödiendichter sollten sich an die historische Wirklichkeit halten, er stellt dies lediglich als ein in der Klassischen Tragödie beliebtes Verfahren dar, erklärt, warum es beliebt ist, und gibt eine Erklärung, wie es möglich ist, die Aufgabe des Dichters auch auf diese Weise zu erfüllen. Aufgabe des Dichters ist, wie er noch einmal wiederholt, eine Handlung nachzuahmen und sich dabei an den wahrscheinlichen Zusammenhang von charakterlicher Motivation und motivierter Handlung zu halten. Ein solcher Zusammenhang könne durchaus auch hin und wieder bei historischen Ereignissen gegeben sein. Dann braucht ein Dichter keine einem Charakter gemäße Handlung zu erfinden, sondern kann, wenn er aus der Vielzahl wirklicher Ereignisse genau diejenigen ausgewählt hat, die wirklich Handlungen waren, diese wirklich geschehenen Handlungen als solche darstellen und hat dabei auch noch den Vorteil, dass bei diesen Handlungen niemand an ihrer Möglichkeit zweifelt. Diese Auswahl war, wie Aristoteles im 14. Kapitel sagt, nicht einfach, sondern bedurfte langer Erfahrung, nachdem sie aber einmal getroffen war, hielt man sich an die Geschichten dieser wenigen Häuser, da sich an ihnen in paradigmatischer Weise vorführen ließ, was tragisches Handeln ist.

Aristoteles sagt also keineswegs, die Tragödiendichter sollten oder könnten einfach die Wirklichkeit nachahmen, weil diese auf jeden Fall möglich

gewesen sei, sondern er gibt die besonderen Bedingungen an, die erfüllt sein müssen, damit auch wirkliches Geschehen in besonderen, einzelnen Fällen die Qualität des Dichterischen gewinnen kann. Dass es auf diese Bedingungen und nicht auf die historische Wirklichkeit ankommt, betont er eigens noch einmal, indem er darauf verweist, dass die Frage, ob etwas wirklich geschehen oder frei erfunden ist, für die Frage, ob etwas Dichtung (und nicht bloße Wirklichkeitsbeschreibung) ist, völlig irrelevant ist, ja er gibt der freien Erfindung (sc. von Handlung und Personen) sogar einen gewissen Vorzug. Es sei lächerlich, eine Handlung durch ihre Historizität beglaubigen zu wollen, denn das sei nur gegenüber den Wenigen möglich, denen die Geschichte bekannt ist, eine gut und richtig komponierte Handlungsdarstellung könne aber von allen, mit und ohne Kenntnis der historischen Grundlagen, genossen werden (1451b25f.).

Zu § 3: Die schwerste Verletzung des Formprinzips der Dichtung und der Hauptgrund, warum es von den Dichtern verletzt wird (51b33–52a1)

Von diesem Abschnitt scheint (vielen) unklar, warum ihn Aristoteles gerade an diese Stelle dieses Kapitels innerhalb der *Poetik* gesetzt hat. Was hat eine Kritik an einer episodenreichen Handlungsdarstellung bei *‚einfachen Mythen und Handlungen'*, d.h., was hat eine Kritik an einem Sonderproblem mit der allgemeinen Beschreibung dessen, was Dichtung ist, zu tun?

Der grundsätzliche Zusammenhang ergibt sich aus Aristoteles' ausdrücklicher Erklärung, was er unter *‚episodisch'* versteht. Das ist: wenn die Stellung der Handlungsteile und Szenen zueinander weder wahrscheinlich noch notwendig ist (1451b33–35). Aristoteles schließt also direkt an das im vorhergehenden Abschnitt erläuterte Grundkriterium einer poetischen Handlungsgestaltung an und verweist darauf, dass daraus, dass ein Dichter sich nicht an diesem Kriterium orientiert, die größte Beeinträchtigung der Qualität seiner Dichtung kommt. Das Thema ist hier nicht, ob man eine Handlung durch viele oder wenige Einzelszenen gliedern solle, thematisiert wird das innere Verhältnis der Handlungsteile zueinander. Die richtige Erklärung geben z.B. Gudeman 1934, S.214ff.; Else 1957, S.324ff. Aber es geht Aristoteles natürlich nicht *„um Einschaltungen, die zwar aufeinander folgen, aber nicht auf Grund der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit"* (Gudeman 1934, S.215), sondern um die Wahrscheinlichkeit, mit der ein Mensch von bestimmtem Charakter, wenn er eine bestimmte Entscheidung getroffen hat, ihr gemäß zuerst dies und dann jenes sagt oder tut.

Die Frage, was Aristoteles hier unter *einfachen* Mythen verstanden wissen will, ist nicht völlig eindeutig zu beantworten. In der arabischen Übersetzung kommt das Wort überhaupt nicht vor. Manche Herausgeber denken an eine

Verschreibung, z.B. von *haplṓn* (einfachen) in *atelṓn* (unvollkommenen). Da die arabische Übersetzung, die das Wort gar nicht hat, aus dem 10. Jahrhundert stammt, also sehr alt ist, könnte man daran denken, dass die jetzige Fassung Ergebnis einer ‚Verbesserung' durch einen mitdenkenden Schreiber oder Korrektor ist. Der Logik des Gedankens folgend sollte Aristoteles hier gesagt haben, dass grundsätzlich die episodischen *Mythen* die schlechtesten sind. Das könnte auf Griechisch mit *haplṓs* (grundsätzlich, schlechterdings) mit Stellung am Satzbeginn formuliert sein (*haplṓs de tōn mýthōn* ...). Ein Kenner der Aristotelischen Terminologie könnte genau dies für eine Verschreibung gehalten haben und den Terminus technicus, der zur Differenzierung der *Mythen* von Aristoteles benutzt wird, eingesetzt und an die grammatisch richtige Stelle gesetzt haben (*tōn de haplṓn mýthōn* ...). Die Lesart *haplṓs de tōn* ... hat bereits Castelvetro vorgeschlagen, von den neueren Herausgebern ist ihm z.B. Susemihl (1874, S.110f.) gefolgt. Vom Sinn her ist sie auf jeden Fall richtig, deshalb habe ich sie in der Übersetzung übernommen.

Nicht wahrscheinlich ist, wenn Aristoteles selbst von *einfachen Mythen und Handlungen* gesprochen hat, dass er es in einem technischen Sinn getan hat. Auch wenn man daran nicht Anstoß nimmt, dass der technische Sinn eines *einfachen* im Unterschied zu einem *komplexen Mythos* erst im nächsten Kapitel erklärt wird – es lässt sich kaum ein Grund denken, warum der Fehler episodischen Dichtens auf *einfache* Mythen beschränkt sein soll. Auch in einer Tragödie mit *anagnṓrisis* und *peripéteia* (das sind die Charakteristika eines *komplexen Mythos*; s. Kap.10) müssen die Teile mit Wahrscheinlichkeit aufeinander folgen. Für das Sachverständnis wichtig ist, zu beachten, dass Aristoteles mit der Kritik an episodischem Dichten über den unmittelbaren Zusammenhang hinaus auch auf das Ende des 8. Kapitels zurückgreift: Ein guter *Mythos* muss Einheit und Ganzheit haben, und das erkennt man daran, dass man keinen Teil umstellen oder wegnehmen kann, ohne dass das Ganze sich ändert (1451a30–35).

Dieses Gebot verletzen, wie Aristoteles sagt, schlechte Dichter von sich aus, die guten wegen der Schauspieler (kaum, wie Gudeman 1934, S.216, annimmt, wegen der Preisrichter), die – und dafür gibt es bis in die Gegenwart viele Beispiele – Möglichkeiten suchen, ihre Ausdruckskunst voll zur Geltung zu bringen und dadurch die Tendenz haben, die Einzelszene mehr auszukosten, als es deren Funktion im Ganzen erlaubt. (Auch in der *Rhetorik* verweist Aristoteles darauf, dass Schauspieler ‚Jagd' auf pathetische Stücke machen, s. III, 12, 1413b5–12.)

Ob Aristoteles' Kritik, wie manche neuere Erklärer vermuten, schon eine vorweggenommene Kritik an der heutigen Schnitttechnik, durch die Filmhandlungen oft in kleinste Teile zerlegt werden, enthält, erforderte eine differenzierte Antwort. Eine grundsätzliche Kritik an der Schnitttechnik ergibt sich nicht aus den aristotelischen Voraussetzungen. Mit großer Kunst ist die-

se Technik z. B. schon in der *Odyssee* geübt, in der die Schnitte immer kürzer werden und schneller aufeinander folgen, je näher Odysseus und Telemach sich kommen. Entscheidend ist nicht der Schnitt als solcher, sondern ob er dem Verständnis der Handlungsfolge dient oder es zerstört. Dass dies Letztere bei vielen gegenwärtigen Filmtechniken der Fall ist, dürfte allerdings kaum zu bestreiten sein.

Zu § 4: Die effektivste Form einer tragischen Handlungsdarstellung (52a1–11)

Für die Sacherklärung dieses Abschnitts ist die genaue Abgrenzung gegen einen hellenistischen oder neuzeitlichen Erwartungshorizont besonders wichtig. Die Verbindung dessen, was zum Jammern und Klagen anregt (*oíktos*), mit dem Wunderbaren (*thaûma*) macht für Hermogenes (Rhetoriker aus dem 2. Jh. n. Chr.) das Wesen des Tragischen aus (Spengel, *Rhetores Graeci*, Bd. 2, S. 455). In eine ähnliche Richtung bewegt sich auch die neuzeitliche Nachahmungspoetik auf ihrem Weg hin zur Genieästhetik.

Bereits in der Renaissance wird das Spezifikum der Dichtung als *dicere apposite ad admirationem* beschrieben (Pontano, *Dialoge*, *Actius* IV. 2, S. 332), in seinem Gefolge Minturno, *De poeta*, S. 3 und 106). Ganz besonders erfüllt das Epos diese Bedingung; dort fallen ja auch Ungereimtheiten weniger auf (*Poetik*, Kap. 24): Von Giraldi Cinzio (*Discorso intorno al comporre dei romanzi*, S. 76) und Tasso (*Discorsi*, S. 74) wird die Erregung von Staunen geradezu zum Hauptziel des Epos erhoben. Allerdings ist dabei immer noch die Forderung nach Wahrscheinlichkeit präsent: Die Versöhnung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen (und dadurch Glaubwürdigen) zeichnet den Poeten aus (s. Kappl 2006, v. a. S. 145–155, S. 197–199).

In dem Wunsch, die strikte Abhängigkeit von der Naturwiedergabe, wie sie noch von Gottsched gefordert wurde, zu durchbrechen, glaubt etwa Breitinger (1740), das Besondere des Poetischen vom Wunderbaren her begreifen zu können. Er stützt sich dabei vor allem auf Pseudo-Longins Schrift *Über das Erhabene*. Dessen Kritik an einer Kunst, die man einfach durch die Beherrschung von Regeln erlernen kann, übernimmt Breitinger und benutzt sie in eigener Sache gegen die Regelpoetiken der Aufklärung. Der moralische Nutzen, den man aus der in eine schöne Form gebrachten Belehrung gewinnen kann, d. h. die Erfüllung der beiden Forderungen des Horaz, dass Dichtung belehren (*prodesse*) und erfreuen (*delectare*) solle, genügt auch Breitinger nicht. Eine solche auf das der Regel gemäße Wahrscheinliche beschränkte Dichtung entbehre der Ergriffenheit durch das (große) Gefühl (*movere*). Dieses große Gefühl kann nach Pseudo-Longin nur ekstatisch sein, es entsteht aus dem, was die Ratio von sich aus nicht erreicht, aus dem ‚Wunderbaren'.

Im Horizont dieses ‚erhabenen' Dichtungsverständnisses bewegen sich auch viele gegenwärtige *Poetik*-Interpreten noch immer. Da Aristoteles sagt, dass eine Dichtung nicht nur einheitlich ganz und vollendet (*téleios*, s. Kap. 7, 1450b24) sein solle, sondern auch Gefühle, besonders die Gefühle von Furcht und Mitleid, erregen solle und dass sie diese Wirkung am besten durch das Paradoxe und ‚Wunderbare' (*thaumastón*) erreichen könne, sieht man Aristoteles in einer inneren ‚Spannung' (z. B. Else 1957, S. 328ff.; Halliwell 1987, S. 111f.). Eigentlich suche Aristoteles eine Dichtung, die rational ist, deren Inhalte dem Wahrscheinlichen und Notwendigen, d. h. den Regeln und Gesetzen der Natur oder der Lebensverhältnisse, entsprechen. Mit dem Hinweis darauf, dass die tragischen Gefühle eher aus dem Wunder als aus dem, was der Verstand erwartet, entstehen, zeige er eine gewisse Einsicht, dass tragisches Geschehen sich eigentlich einer Erklärung durch den Verstand entzieht. Der ganze Bereich göttlicher und schicksalhafter Einflüsse auf menschliches Geschehen, von dem her die Tragödie des fünften Jahrhunderts tragisches Handeln deute und von dem die *Poetik* beinahe nirgends auch nur Notiz nehme, scheine in diesem knappen Hinweis auf das Wunderbare wenigstens einmal zur Kenntnis genommen. Ertragen könne Aristoteles diese irrationalen Gründe menschlichen Handelns aber keineswegs. Die Wirkung auf die tragischen Gefühle, die das Paradoxe haben könne, schwäche Aristoteles sofort dadurch wieder ab, dass der ‚Sinn für das Wunder' durch die nachträgliche rationale Erklärung wieder entzaubert werde. Denn er gestatte nur dasjenige wider alles vernünftige Erwarten eintretende Wunderbare, von dem sich am Ende zeige, dass es folgerichtig, d. h. rational erklärbar, auseinander hervorgegangen sei.

Bei der Frage, ob diese Interpretation dem Textsinn gemäß sein kann, wird man zunächst von der Stellung dieser Passage im Gesamt der Argumentation des 9. Kapitels ausgehen. Unmittelbar voraus geht die Kritik an der Unfähigkeit oder dem Unwillen, bei der Handlungsanlage darauf zu achten, dass alles (einzelne) Reden und Handeln sich mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aus der (allgemeinen) Beschaffenheit des Handelnden ergeben und dadurch folgerichtig aufeinander bezogen sein müsse. Auf diese zu Beginn des Kapitels explizierte und an der Praxis von Komödie und Tragödie exemplifizierte Maxime greift Aristoteles auch in dieser Passage zurück, um zu zeigen, wie sie bei einer tragischen Handlung, bei einer Handlung, die Furcht- und Mitleiderregendes darstellt, am besten erfüllt werden kann. Dies sei der Fall, wenn die Handlungsteile zwar konsequent aufeinander folgten, aber so, dass man diese Folge nicht erwarte.

Allein aus dieser Funktion, die diese Passage damit im Gesamt der Argumentation dieses Kapitels hat, ist klar, dass sie immer noch im Dienst der Erklärung steht, wie Dichtung die ihr mögliche (konkrete) Allgemeinheit gewinnt. Bei dem Hinweis auf die Erregung der Gefühle der Furcht und des Mitleids geht es nicht darum, die rationale Verstehbarkeit der Hand-

lung um eine irrationale Gefühlskomponente zu erweitern, sondern um die besondere Form, wie tragisches Handeln verstanden und erlebt wird. Das Paradoxe und Wunderbare dienen nach Aristoteles der Steigerung der Gefühle. Er lässt aber keinen Zweifel daran, dass rationales Erkennen und emotionales Erleben keinen Gegensatz bilden. Das Erkennen der Gründe gehört zum Gefühl selbst, zu seiner Steigerung und Vollendung. Dies geht klar aus seinem Hinweis hervor, dass ein staunenerregendes Geschehen eine stärkere Gefühlswirkung hat, wenn der Zuschauer oder Leser die (für ihn zunächst) unerwartete Wirkung als begründete Folge begreift, als wenn sie ihm durch Zufall oder ohne Absicht eingetreten zu sein scheint (s. aber Kaul 1967).

Aristoteles vertieft diese Behauptung der Zusammengehörigkeit von Erkenntnis und Gefühl noch durch die selbst paradoxe Bemerkung, dass auch zufälliges Geschehen dann am meisten Staunen bewirkt, wenn es begründet und absichtlich erscheint.

Zufall bei Aristoteles

Zufall ist für Aristoteles, wie er vor allem in den Kapiteln 4–6 des Buches II der *Physik* erklärt, ein Geschehen, das aus anderen Gründen eintritt als aus den für es selbst relevanten Sachgründen. Zufall ist also nichts, was ohne Ursache oder Grund eintritt, sondern was aus einem sachfremden Grund eintritt. Wenn ein Arzt mit den Mitteln seiner Kunst eine Operation durchführt, ist alles das, was er auf Grund seiner Kunst tut, nicht zufällig, denn es ist aus seiner Kenntnis der Kunst heraus rational erklärbar. Wenn er bei diesem begründeten Vorgehen aber etwas Positives oder Negatives erreicht, was nicht aus den Gründen dieses Vorgehens kommt, sondern sich einstellt, weil andere Gründe dazukommen, z. B. wenn bei einer Blinddarmoperation ein Tumor entdeckt wird, dann ist das ein zufälliges Geschehen.

Aristoteles macht noch einen Unterschied zwischen *týchē* (‚glücklicher' Zufall ohne Plan) und *autómaton* (planloses Geschehen). *týchē* (von *tynchánei*, was sich gerade trifft) gibt es nur bei handelnden, d. h. aufgrund beabsichtigter Entscheidungen handelnden Menschen. Wer sich entscheidet, auf den Markt zu gehen, um Gemüse zu kaufen, für den ist es zufällig, wenn er auf dem Markt seinen Schuldner trifft, denn dieses Geschehen ist keine in dieser Entscheidung gewollte und geplante Folge. Wenn dagegen ein Glaskrug durch einen heftigen Windstoß auf den Boden geworfen wird und zerbricht, ist dies ein zufälliges Geschehen, das Aristoteles ‚automatisch' nennt, weil dabei überhaupt kein menschliches Planen im Spiel ist. Ein Zufall ist dieses Geschehen aber aus einem gleichen Grund wie bei einem ‚glücklichen' Zusammentreffen unterschiedlich geplanter Handlungen. Für das Zerbrechen ist weder eine unsachgemäße Behandlung des Krugs noch eine unsachgemäße Herstellung verantwortlich, sondern etwas gegenüber diesen Sachbedingungen Äußerliches. Dieses Äußerliche hat auch seine Gründe, weshalb Aristoteles den Zufall ausdrücklich unter die Ursachen einrechnet. Zufall ist kein Geschehen ohne Ursache, sondern ein Geschehen auf Grund von Ursachen, die nicht von sich her für das Entstehen oder Bestehen einer bestimmten Sache verantwortlich sind.

Da viele moderne Interpreten – wie schon die antiken Stoiker – die Möglichkeit zufälligen Geschehens davon abhängig glauben, dass es ein nicht oder wenigstens nicht vollständig durch Ursachen bewirktes Geschehen geben könne, gibt es nur wenige, die Aristoteles' Analyse, auch wenn sie ihr Sympathie entgegen bringen, für konsistent halten. Ein zufälliges Geschehen ist aber nach Aristoteles nicht ein Geschehen ohne Grund und Ursache, sondern ein Geschehen, das von Gründen beeinflusst wird, die von außen kommen. Genau das soll eine dichterische Handlung nicht darstellen, lediglich das scheinbar Zufällige kann eine große Wirkung ausüben, wenn sich überraschend zeigt, dass es nicht von außen, sondern aus der Sache, der Handlung selbst kam. Wenn man, wie dies seit der Stoa der Antike vielfach angenommen wird, den Zufall für ein Geschehen hält, das grundlos ist, wird man mit dem Problem konfrontiert, dass sich im einzelnen ein Geschehen ohne jede Ursache nicht nachweisen lässt. Die Folge ist, dass der Zufall nur als Ergebnis einer beschränkten Beobachtungsperspektive erscheint. Kennt man die Reihe der Ursachen, verschwindet der Zufall, und das heißt, es gibt dann überhaupt keinen Zufall, alles ist in die Kette der Ursachen eingebettet. Für Aristoteles ist der Zufall selbst eine Ursachenart, eben die Wirkung einer sachfremden Ursache. Voraussetzung für sein Zufallsverständnis ist also, dass man es für möglich hält, Sachbedingungen von sachfremden Bedingungen zu unterscheiden. Das ist weniger eine metaphysische Frage (‚Gibt es überhaupt eindeutig erkennbare Sachen?') als eine Frage praktischer Klugheit. Sofern man die Arbeit des Schreiners, der einen Stuhl macht, von den Bewegungen eines Elefanten, der den Stuhl umstößt, unterscheiden kann, kann man auch das, was zufällig auf den Stuhl einwirkt, von dem unterscheiden, was zu einem Stuhl als Stuhl gehört. Analoges gilt von dem, was in einer Handlung zufällig und aus ihr selbst abgeleitet ist.

Die Befürchtung, Aristoteles bringe durch diese ‚Rationalisierung' die Gefühle um die ihnen mögliche Tiefe an Einsicht, durch die sich ihnen vieles erschließe, was dem nachrechnenden Verstand verschlossen bleibe, ist in Bezug auf Aristoteles' Konzept von Gefühl (s.o. v.a. Exkurs zur *Katharsis* I, S. 333ff.) unbegründet. Wer die Größe einer Gefahr, das Ausmaß an unverdientem Unglück, von dem jemand getroffen wird, begreift, wird einerseits nur, wenn er die wahre Größe, das ganze Ausmaß begreift, ein wahrhaft und auch dem Unglück entsprechendes Gefühl entwickeln können. Auch in diesem Sinn hängt, wie bei Aristoteles von vielen Seiten her klar wird, die Größe eines Gefühls von der in ihr enthaltenen und der Größe des Gegenstands, auf den es sich bezieht, angemessenen Erkenntnis ab. Andererseits bietet gerade das Beispiel von dem zufälligen, d.h. in seinen genauen Gründen nicht offenbaren Fall der Statue des Mitys auf den Mörder einen Hinweis darauf, dass der mit dem modernen Rationalitätsbegriff verbundene Anspruch oft maßlos ist. Wer zu erkennen meint, dass Mitys irgendwie die gerechte Strafe widerfahren ist, meint gar nicht, damit alle Gründe dieses Vorgangs erklären zu können, seine Erkenntnis beschränkt sich auf genau die Vermutung *eines* möglichen Grundes. Das gleiche gilt, wenn man die Größe einer Gefahr begreift, der jemand sich auszusetzen im Begriff ist. Das heißt keineswegs, dass man diese Gefahr vollständig erklären kann, es muss aber heißen, dass man

eine begründete, auf die Sache bezogene Vermutung über das Ausmaß der mit ihr verbundenen Gefahr haben muss. Ein Gefühl ohne diese Erkenntnis wäre nicht groß, nicht erhaben über den kleinlichen Verstand, sondern eine bloße Einbildung (deren ‚Qualität' von Sentimentalität bis zum Wahnsinn reichen kann).

Die Trennung eines belehrenden, von der Ratio erfassten Inhalts (*docere*) und einer technisch-rationalen Formung dieses Inhalts mit rhetorisch-ornamentalen Mitteln (*delectare*) von dem mit dem Gefühl ergriffenen Inhalt ist von Aristoteles her gesehen abstrakt und pauschal. Sie verkennt die Besonderheit dichterischen Schaffens, das sie weder gegenüber epistemisch-rationalen Inhalten noch gegenüber der Rhetorik zureichend abgrenzen kann. Nicht jeder rational begriffliche Inhalt kann durch die ‚Versüßung' durch eine schöne Einkleidung (Lukrez IV, V. 1–25) zur Dichtung gemacht werden. Dichtung fordert eine ihr gemäße, in der Konkretheit der Handlung selbst wirksame Form der Rationalität. Staunen aber ist für Platon wie Aristoteles die Haltung, in der der Mensch etwas um seiner selbst willen zu erkennen sucht, unabhängig von seiner Dienstbarmachung für praktische Zwecke (*Rhetorik* 1371a31–b25). Das Staunenerregende in einer dichterischen Darstellung steht nicht im Gegensatz zur Rationalität der (sonstigen) dichterischen Darstellungsziele, sondern trägt zur Aktivierung des für das Interesse an poetischen Gegenständen nötigen Erkennenwollens bei.

Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte: Das neunte Kapitel und seine Bedeutung für die Poetik der Neuzeit

Dass die Bestimmung der spezifischen Aufgabe des Dichters und ihre Unterscheidung von der Wiedergabe eines bloßen Geschehensverlaufs zu Beginn des neunten Kapitels die zentrale Aussage von Aristoteles über Dichtung enthält, ist bereits in den ersten Kommentaren der Neuzeit richtig gesehen. Von dieser Unterscheidung her wurden die verschiedenen Vorstellungen über das, was bis heute als ‚Nachahmungspoetik' bezeichnet und gegen schöpferisch-genialische Formen der Dichtung abgegrenzt wird, entwickelt. So, wie Aristoteles selbst seinen Begriff einer poetischen ‚Nachahmung' in diesem Kapitel endgültig präzisiert, so tun es auch die meisten Erklärer vom 16. bis ins 18. Jahrhundert. Der Begriff der Nachahmung (*imitatio*), verstanden als ‚Darstellung', (bloße) ‚Wiedergabe' (*repraesentatio*), galt in dieser Zeit in der Regel als ungeeignet, die spezifische Leistung der Dichtung wiederzugeben (s. Hathaway 1962, Kap. 2 und 3; Kappl 2006, S. 163f.).

Die wichtigsten und am häufigsten angeführten Gründe sind: 1) ‚Darstellen' lässt sich vieles in vielen Medien, auch ohne den Charakter des Poetischen zu haben. Dieser Nachahmungsbegriff wäre also zu weit. 2) Begrenzt man den Sinn von ‚Darstellung' dagegen auf die enge Bedeutung, die Platon dem

Begriff der *Mimesis* gibt (*Staat* 393–394), um zwischen einer erzählenden und einer ‚mimetischen', d. h. ‚dramatisch darstellenden' Dichtungsweise zu unterscheiden, wie es auch Aristoteles zu Beginn des 3. Kapitels tut (1448a20–24), dann würde der Begriff der *Mimesis* einen Ausschluss der epischen und lyrischen Dichtungen aus dem Bereich des eigentlich Poetischen bedeuten. Das ist sicher nicht Aristoteles' Lehrmeinung, für den Epos und Tragödie gemeinsam die wichtigsten Gattungen der Dichtung bilden. So versuchte man mit Aristoteles, die wesentliche Bestimmung von dichterischer *Mimesis* aus der Differenz zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung zu gewinnen. Begründung und Erklärung der vollendeten Form der Nachahmung fallen für Aristoteles wie für seine älteren Interpreten zusammen.

Trotz dieser beachtlichen Übereinstimmung dreht sich die eigentliche und in vielen Kontroversen geführte Diskussion um die Deutung dieses Kapitels von Anfang an um Probleme, die kaum als aristotelisch gelten können. In den meisten Fällen wird das hauptsächliche Anliegen, das Aristoteles mit Nachdrücklichkeit verfolgt, nicht einmal zur Kenntnis genommen oder bestenfalls in marginaler und zudem verzerrter Form behandelt. Denn die Frage, auf die die Kapitel 7–9 eine – sicher knapp ausgeführte, aber im grundsätzlichen konsequent durchdachte – Antwort zu geben versuchen, ist die Frage, wodurch eine Dichtung Einheit und Ganzheit gewinnt, so dass ihre Darstellungen Anfang, Mitte und Ende haben und sich die Teile zueinander und zum Ganzen in einer Weise verhalten, die nur genau so und nicht anders sein kann. Aristoteles geht es um das, was in der uns gewohnten Terminologie ‚Form' heißt: um das, was ausmacht, dass ein sprachliches Gebilde keine beliebige Ansammlung von Äußerungen, sondern ein kohärentes Ganzes ist, bei dem die inhaltliche Aussage und die Art der Äußerung des Gemeinten übereinstimmen. Aristoteles lehnt es allerdings mit Platon ab, diese Durchformung des Materials von einer bloß äußeren Gestaltung des Sprachmaterials abhängig zu machen. Ein beliebiger Inhalt wird für ihn auch durch die schönsten Verse, die schönsten Bilder und Metaphern nicht schon zur Dichtung. Maßgebend für die Durchformung des Materials ist für ihn ausschließlich der Inhalt selbst. Den Grund für dieses Insistieren auf dem Inhalt nennt Aristoteles bereits im ersten Satz der *Poetik*: Das Unterscheidungsmerkmal von Dichtung und Nicht-Dichtung muss ein Qualitätskriterium sein. Könnte man beliebige Inhalte allein durch äußere Gestaltungsmittel zu Dichtung machen, wäre das banalste Geschwätz, die kitschigste Sentimentalität, die chaotischste Geschehensfolge genauso potentielle Dichtung wie ein in sich strukturierter, durch seine eigene Aussage geordneter und in seiner Äußerungsweise bestimmter Inhalt. Zu dieser ‚Entgrenzung' von Kunst und Nicht-Kunst konnte sich Aristoteles nicht entschließen, obwohl es auch zu seiner Zeit nicht unbedeutende Ansätze zu einer Vermischung von Alltags- oder Wissenschaftsprosa mit Dichtung gab.

Man braucht nur an die Art und Weise zu denken, wie Castelvetro die seither so berühmten ‚aristotelischen' Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung ableitet, um zu sehen, wie weit sich die neuzeitliche Diskussion von Aristoteles' intensiver Bemühung um die Qualitätskriterien von Dichtung entfernt hat. Bei Castelvetro gibt nicht die Einheit der Handlung, sondern die Einheit von Zeit und Ort, d. h.: die Abmessungen der Bühne und die Spanne der Zeit, die der Zuschauer für plausibel hält und die praktischen Bedürfnissen genügt, das eigentliche Postulat vor, an das sich ein Dichter zu halten hat, die Handlung ist für ihn das Geschehen, das in diesen Rahmen passt (s. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, Bd. 1, S. 148f., S. 220f., S. 227; Kappl 2006, S. 176–178).

Diese konsequenzenreiche Verkennung des bei Aristoteles Gemeinten ist Produkt einer bestimmten Verengung der aristotelischen Problemstellung, die für die neuzeitliche *Poetik*-Rezeption insgesamt signifikant ist. Maßgeblich für diese Veränderung der Problemstellung ist nicht zuletzt der Wunsch, Rang und Würde der Dichtung als Kunst (*ars*) gegen ihre (vermeintliche) mittelalterliche oder platonische Entwertung neu zu legitimieren. Dadurch, dass die Dichtung die Wirklichkeit in ihrer Wahrheit und Allgemeinheit zur Darstellung bringe, und weil sie dies zudem in anschaulicher Form tut (denn dies ist ja, wie die Theoretiker des Cinquecento unablässig wiederholen, ihr eigentlicher Vorzug gegenüber der Philosophie: dass sie die bittere Pille so versüßt, dass jeder sie gerne schluckt), soll sie und nicht etwa die abstrakten, scholastischen Wissenschaften den eigentlichen Anspruch auf Universalität erheben können.

Die Dichtung nimmt im aristotelischen System der Wissenschaften, so wie es die antiken und mittelalterlichen Kommentare überliefern, ja den ‚untersten' Platz ein. Damit war allerdings ursprünglich, anders als es die humanistischen Literaturtheoretiker befürchteten, keine Bestreitung des Werts und des Rangs der Dichtung intendiert. Die Aussageintention dieser Einordnung war, dass die Dichtung von allen Formen theoretischen Erkennens am nächsten bei der sinnlich wahrnehmbaren, im Prozess des Erkennens ‚früher' erfassbaren Wirklichkeit verbleibt und sich nicht auf das Allgemeine in seiner Allgemeinheit konzentriert. Die Allgemeinheit der Dichtung ist in die konkrete (Einzel-)Handlung eingebettet und ist dadurch, auch im modernen Sinn des Worts, weniger theoretisch. Sie ist trotz ihrer Allgemeinheit anschaulich und hat eine unmittelbar sinnliche Gefühlswirkung.

Die Differenzierung, wie sie Aristoteles zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung vornimmt, macht allerdings auf die Ambivalenz aufmerksam, die dieser direktere Bezug zur Wirklichkeit in seinen Augen mit sich bringt, und präzisiert so die Aufgabe, die in seinem Sinn der Dichtung als Dichtung gestellt ist.

Der Historiker verfolgt ja ein Ideal, das viele auch der Dichtung setzen: Er erstrebt eine Wiedergabe der Wirklichkeit, so wie sie ist. Er muss, auch

wenn er die Wirklichkeit nicht nur beschreibt, sondern erkennend zu durchdringen sucht, die Unterschiedlichkeit der Ursachen, die in einem konkreten Geschehen jeweils gerade ‚wirklich' zusammenwirken, mitberücksichtigen und hat es so immer mit einem Konglomerat zu tun, bei dem die Grenze zwischen Zufall, Regelmäßigkeit und Sachnotwendigkeit nicht leicht zu finden, oft gar nicht vorhanden ist.

Dieses Problem stellt sich nicht nur bei einer Folge von Geschehnissen, sondern auch bei je einzelnen Handlungen. Wer zeigt, wie jemand einem anderen geschuldetes Gut zurückgibt, zeigt dabei keineswegs immer eine gerechte Handlung. Die Motivation für diese Handlung kann die gerechte Gesinnung des Handelnden sein, dann folgt sie sachnotwendig aus eben dieser Gesinnung. Sie kann aber auch nur ein Streben nach äußerlich wahrnehmbarer Pflichterfüllung sein, sie kann sich aus einer zufälligen Anwandlung ergeben, sie kann sogar eine verbrecherische Täuschungsabsicht sein usw. Die konkrete Handlung als solche zeigt von sich her also nicht ihre tatsächlichen Gründe, sondern ist in einem negativen Sinn vieldeutig. Sie ist nicht vielbedeutend, weil sie viele Gründe in sich umfasst, sondern sie ist vieldeutig, weil sie sowohl den einen als auch den anderen Grund haben kann.

Auf eine Reflexion auf diese sich aus der Konfrontation mit der wahrnehmbaren Wirklichkeit ergebenden Ambivalenzen stützt sich Platon, wenn er in seiner so oft missverstandenen Formulierung Kunst, *„sofern"* sie als Nachahmung, das meint hier: als direkte Kopie des Sichtbaren, ausgeführt wird (*Staat* 595a5; s. dazu Schmitt 2004a), ein *„Drittes nach der Wahrheit"* nennt. Unter ‚Wahrheit' ist hier nicht die propositionale Wahrheit verstanden, sondern das, was etwas wirklich und wahrhaft von sich selbst her ist. Wer etwa die Bedingungen dafür, dass jemandem oder etwas das Seine zukommt, kennt, etwa wenn er weiß, was dem Menschen als einem *animal rationale* gemäß ist, kennt das, was das Gerechte ist, von sich her. Wer die gerechten Gesinnungen eines bestimmten Menschen kennt, weiß, wie dieser Mensch nicht nur hin und wieder, sondern allgemein fähig und gewillt ist, gerecht zu sein, auch wenn er die Bedingungen, die ausmachen, dass jemand gerecht sein kann, nicht alle oder nicht konsequent durchschaut. Wer nur eine bestimmte gerechte Handlung, etwa, wie jemand einem anderen geschuldetes Gut zurückgibt, kennt, kennt weder die allgemeinen Bedingungen des Gerechtseins noch die subjektiven Gründe gerade dieser der äußeren Form nach gerechten Handlung, er hat also kein sicheres, sondern ein täuschungsanfälliges ‚Wissen'. Dieses ‚Wissen' ist ein bloßes Meinen. Das ist der eigentliche Grund (der sich zudem stringent aus der platonischen Erkenntnistheorie ergibt), warum Platon im 10. Buch des *Staates* dem Dichter, der das Handeln der Menschen wie in einem Spiegel einfach wiedergibt, vorhält, dass er sich selbst und seine Leser und Hörer vielfältig (über das, was charakterrelevantes, d. h. gerechtes, besonnenes, kluges Handeln bzw. sein Gegenteil ist) täuscht.

Dieser Dichter ist aus aristotelischer Perspektive nicht einmal ein guter Historiker. Denn er bleibt an der Oberfläche der Erscheinungen und bemerkt nicht, dass das, was er für observierte Fakten hält, nur ungeprüft gebildete Meinungen sind. Dennoch macht gerade dieser Extremfall besonders deutlich, welche Schwierigkeiten eine direkte Beschreibung der Wirklichkeit mit sich bringt. Die Wirklichkeit enthält eben immer neben dem, was wesentlich zu einer Person oder Sache gehört, viel Akzidentelles. Unter dem, was Alkibiades getan und erlebt hat, ist vieles, das über das, was Alkibiades als Alkibiades aus sich selbst heraus ist, überhaupt nichts zu erkennen gibt. Von diesem (gar nicht zum Handeln einer bestimmten Person gehörenden) Zuviel ‚reinigt' die Dichtung. Sie kann sich auf das beschränken, was wirklich aus der selbständigen Aktivität eines Menschen kommt, d.h. aus dem, was seine allgemeinen Charaktertendenzen ausmacht. Daraus ergibt sich das, was Aristoteles für die Eigentümlichkeit der Dichtung hält: dass sie einheitlicher Ausdruck eines bestimmten Allgemeinen ist. Erst dadurch wird ein Handeln überhaupt erkennbar und beurteilbar und ist nicht nur ein Konglomerat beliebiger und immer wieder anderer Einflüsse (s.o. S.387f.).

Dennoch reduziert die Dichtung ihre Gegenstände nicht auf abstrakte Allgemeinheiten. Sie stellt ja nicht Gesinnungen oder Charakterhaltungen als solche dar und schon gar nicht deren allgemeine Prinzipien, sondern sie zeigt einzelne Handlungsakte, die aber, wenn sie ‚nachahmend' im aristotelischen Sinn sind, von festen Haltungen geprägt und geleitet sind. Die Dichtung hat daher – wie alle Kunst – eine wichtige Brückenfunktion: Sie führt nicht nur ein geeintes ‚Mannigfaltiges' vor, sie trägt durch den damit verbundenen Erkenntnisgewinn auch dazu bei, die Konfusion des täglichen Lebens zu ‚entwirren' und zu ‚reinigen'. Wer sich mit Dichtung beschäftigt, lernt etwas darüber, wie verschiedene Handlungselemente zu einer Handlung und wie diese Handlung zu einem Charakter gehört, und er lernt dadurch zugleich etwas über die Bedingungen selbständigen, aus eigenen Motiven, nicht durch äußere Einflüsse geformten Handelns. Auch wenn die Dichtung unter den theoretischen Wissenschaften den untersten Platz einnimmt – dieser Platz ist im Blick auf seine Bedeutung für die Bildung und Kultur einer Gesellschaft besonders wichtig. Die Kunst ist die Grundlage, auf der allein eine theoretische Durchdringung und Kultivierung des konkreten Handelns möglich wird. Deshalb räumen sowohl Platon (v.a. *Staat* II–V) als auch Aristoteles (v.a. *Politik* VII–VIII) der musischen Bildung einen so großen Raum bei der Bildung der Jugend und der Bürger überhaupt ein.

Alle eben genannten Momente: die Stellung der Dichtung im System der theoretischen Wissenschaften, ihr Bezug auf die konkret vorstellbare Handlung, die damit gegebene größere Gefahr der Täuschung usw., führt auch Robortello in der Einleitung seines Kommentars der *Poetik*, des ersten in

der Reihe der Kommentare des Secondo Cinquecento, noch an. Er legt aber auch bereits in diesen ersten Zeilen seines Werks eine grundlegend andere Deutung vor. Ansatzpunkt für diese Neudeutung ist, dass er die Täuschungsanfälligkeit der Dichtung nicht auf eine erkenntnistheoretische Analyse stützt, wie Dichtung durch eine zu direkte Wiedergabe der beobachtbaren Oberfläche der Erscheinungen die ihr mögliche Darstellung der – inneren – Gründe eines Handelns verfehlen kann, sondern dass er sie als Eigentümlichkeit der subjektiven Produktion von Dichtung ansieht, womit aus der Täuschungsanfälligkeit ein grundsätzlicher Täuschungscharakter der Dichtung wird: Der Dichter will täuschen, er schafft eine Welt der Illusion, nicht die reale Welt (das ist allein Gott möglich).

Damit greift Robortello der Sache nach hinter Platon zurück auf die sophistische Auslegung des von Solon geprägten Satzes: *„Viel Erlogenes sagen die Dichter"* (*pollá pseúdontai aoidoí*; Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, Solon, Frgm. 21). Dort, wo dieser Satz in der älteren griechischen Tradition – bei Hesiod, Xenophanes, Pindar, Solon – eine Kritik an der Dichtung enthält, bezieht sich diese Kritik, soweit wir das noch erschließen können, vermutlich auf eine aus aristotelischer Sicht falsche Motivierung der Handlung (das Verschwinden des Pelops hat – so korrigiert Pindar den traditionellen Mythos – seinen Grund darin, dass Poseidon ihn liebte, nicht darin, dass Tantalos die Götter versuchen wollte (Pindar, *Olympie* I, V. 25–59); Neoptolemos kam nicht nach Delphi, um den Gott zu berauben, sondern um ihm Opfergaben zu bringen (Pindar, *Nemee* VII, V. 35–63), usw.), bei dem Sophisten Gorgias aber geht es um den Illusionscharakter der Kunst: Wer sich dieser Illusion überlässt, ist, weil er nur so den besonderen Genuss der Kunst erfährt, klüger, gebildeter als der, der sich über ihre Fiktionalität empört (s. Diels/Kranz, Nr. 82, B 23).

Nicht ein richtiges oder falsches Verständnis der Handlungsgründe ist das, was Gorgias thematisiert, sondern das Verhältnis des in der Dichtung Dargestellten zur realen Welt. Dass die Dichter lügen, meint also hier: dass sie sich nicht an die wirklichen Geschehnisse halten, sondern diese Wirklichkeit zum Vergnügen des Hörers durch eigene Erfindungen verändern. Wahrheit wird damit zum Prädikat der äußeren Realität, Lüge und Falschheit zur Charakteristik der Erfindungsgabe des Dichters.

Trotz der Tatsache, dass Platon und Aristoteles das Dichtungsverständnis von Homer bis zur attischen Tragödie glänzend auf den Begriff gebracht und in differenzierter Weise vertieft hatten, setzte sich diese von den Sophisten zuerst theoretisch formulierte Vorstellung von Dichtung seit dem Ende des vierten Jahrhunderts vor Christus zunehmend durch und kann als führend bis in die beginnende Spätantike bezeichnet werden. Als die wesentliche Leistung der Dichtung gilt in dieser Phase die schöpferische Erfindung (*inventio*, griechisch: *heúresis*). Diese Erfindung hat, wenn sie beim (sich freiwillig der Täuschung überlassenden) Leser oder Hörer eine gar nicht existie-

rende Wirklichkeit illusionieren soll, eine besondere Aufgabe: Sie muss ‚glaubwürdig' sein, und das kann sie nur, wenn sie sich an das hält, was tatsächlich wahr zu sein scheint, eben: an das ‚Wahrscheinliche'.

Dazu, wie man diese Wahrscheinlichkeit erreicht, hat die hellenistisch-römische Rhetorik (in Wiederaufnahme sophistischer Konzepte) Regeln ausgearbeitet. In einer an einen gewissen Herennius gerichteten Rhetorik, die in der Renaissance als ein Werk Ciceros galt, werden als Gesichtspunkte, die der Rhetor oder Dichter berücksichtigen muss, wenn er den Eindruck der Wahrscheinlichkeit erzeugen will, aufgeführt: Er müsse sich nach dem richten, was in einer Zeit Sitte und Brauch sei (*mos*), was die Leute meinen und was ihnen glaubhaft scheint (*opinio*) und was in der Natur der Dinge liegt (*natura*) („*veri similis narratio erit, si ut mos, ut opinio, ut natura postulat, dicemus* ... "). An diese Postulate (und an eine Reihe weiterer Ausführungsbestimmungen) müsse man sich auch halten, wenn die Geschichte, die man erzählt, wahr ist, denn auch die Wahrheit, d.h. das tatsächlich Geschehene, werde nur glaubwürdig sein, wenn diese Postulate gewahrt sind (*Rhetorica ad Herennium* I, § 16).

Texte dieser Art (und zu ihnen ist vor allem die *Ars poetica* des Horaz zu rechnen) haben nicht nur bei den ersten Kommentatoren der *Poetik*, sondern bei beinahe allen Erklärern bis heute den Eindruck erweckt, als ob auch Aristoteles, wenn er von einer dichterischen Darstellung verlangt, sie solle ‚*gemäß dem Notwendigen oder Wahrscheinlichen*' verfahren, an ein bestimmtes Set von Regeln gedacht habe, die man beim Erfinden von Geschichten beachten müsse. Wem es mit Hilfe dieser Regeln gelinge, einer Fiktion das Signum des Wahrscheinlichen einzuschreiben, der allein erfülle die dem Dichter gestellte Aufgabe. (Eine klassische Stimme ist etwa Gottsched: „*Horaz konnte wohl sagen: ein Poet habe Macht, nach Belieben zu dichten; da er sogleich die Bedingung hinzusetzt, dass es nur nicht wider die Wahrscheinlichkeit laufen müsse*" (Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, S. 255).)

Erstaunlicherweise macht Aristoteles anders als etwa Cicero oder Horaz aber nicht einmal eine Andeutung darüber, worin seiner Meinung nach das Wahrscheinliche einer dichterischen Darstellung bestehe und wie es zu erzielen sei. Er erklärt die Begriffe des Notwendigen und Wahrscheinlichen nicht, sondern benutzt sie zur Erklärung (sc. des Verhältnisses, das zwischen den einzelnen Handlungen und ihren allgemeinen charakterlichen Gründen bestehen soll, s. o. S. 384ff.). Deshalb versuchte und versucht man, eine solche Erklärung dem Text hinzuzufügen. Ausgangspunkt für die Erschließung einer solchen Ergänzung ist das von Aristoteles ausdrücklich ausgesprochene Postulat, dass Dichtung nicht Einzelfakten, sondern etwas Allgemeines darstellen solle. Aus dem Allgemeinen, so scheint es, kann man alles das ableiten, was ausmacht, dass eine Geschichte wahr scheint.

Nun ist das Allgemeine als das, was die Natur oder das Wesen einer Sache oder Person ausmacht, vielen Deutungen zugänglich, und bereits die Renaissance hat viele und kontroverse Auslegungen diskutiert und deshalb divergierende Vorschläge über das gemacht, was ein Dichter ‚schaffen' muss, damit sein Werk der Natur gemäß, d. h. wahrscheinlich ist. Im Lauf der weiteren Wirkungs- und Interpretationsgeschichte der *Poetik* bis in die Gegenwart sind sie immer wieder neu variiert und umformuliert worden. Trotzdem konnte man zeigen (s. v. a. Nelson 1973, S. 50ff.), dass sich die Variationen (die in ihrer ersten Phase bei Weinberg 1961 und Hathaway 1962 gut dokumentiert sind) dazu um wenige Grundfiguren gruppieren lassen, die fast alle durch die hellenistisch-römischen Vorbilder vorgegeben waren. Dieser unmittelbare und konkrete Anschluss an gerade diese antiken Vorbilder war möglich, weil bereits die ‚moderne' Aristoteles-Interpretation des späten Mittelalters, insbesondere bei Wilhelm von Ockham und seiner Schule, sich so weit vom traditionellen Aristotelismus und dessen sehr differenzierter Unterscheidung verschiedener Formen des Allgemeinen entfernt hatte, dass der neue, ‚moderne' Begriff des Allgemeinen eine Wesensverwandtschaft mit den sensualistischen Positionen der hellenistischen Philosophie gewonnen hatte (s. Schmitt 2003a, S. 19–52).

Für Aristoteles (und so auch für seine Interpreten bis in die Hochscholastik) ist ein Einzelnes immer eine in bestimmter Weise eingeschränkte Verkörperung eines Allgemeinen. Dieses Allgemeine gibt es zwar wirklich, aber nur als etwas Einsehbares (Intelligibles), es ist nur dem Begriff (*Logos*) zugänglich und hat keine konkrete Einzelexistenz. Ein einzelnes Dreieck, z. B. ein gleichseitiges Dreieck im Sand, ist eine (und nur eine) Möglichkeit, wie etwas (im allgemeinen) Dreieck sein kann, und hat zudem noch eine Materie, den Sand, an sich, durch den dieses einzelne Dreieck Akzidenzien hat, die mit seinem Dreiecksein überhaupt nichts zu tun haben. An diesem einzelnen Dreieck kann man daher (s. o. S. 207f.) unterscheiden zwischen seinen allgemeinen Aspekten, die ausmachen, dass es (1) ein Dreieck und (2) ein Dreieck von einer ganz bestimmten Eigenheit ist, und (3) dem Dreieck in seiner konkreten Einzelheit. In dieser Einzelheit ist es über das hinaus, was es als (ein einzelnes) bestimmtes Dreieck ist, von mehr oder weniger beliebigen Aspekten bestimmt, die über es als Dreieck nichts aussagen, die also, wenn man sie in eine Beschreibung dieses Dreiecks mit einbezöge, die Beschreibung verwirrend und konfus machen würden. Wenn man wissen will, was ‚dies hier' für ein Dreieck ist, hat man kein Erkenntnisinteresse an den Eigenschaften, die ‚dies hier' als Sand hat (s. *Zweite Analytiken* I, Kap. 4, 5 und 24; s. auch Schmitt 2003a, S. 315–324, S. 407–417).

Die Möglichkeit dieser Unterscheidung beruht auf der Voraussetzung, dass man die vielen Möglichkeiten, wie etwas Dreieck sein kann – das ist die

Sache ‚Dreieck' in ihrer nur begreifbaren Allgemeinheit –, abgrenzen kann gegen eine einzelne Möglichkeit, wie etwas ein bestimmtes Dreieck ist, und dieses von der Darstellung seiner Bestimmtheit in einer bestimmten Materie, etwa dem Sand. Erst dieses materialisierte und dadurch auf bestimmte Sachmöglichkeiten eingeschränkte Allgemeine, das zugleich durch eben diese Materialisierung zusätzliche Eigenschaften hat, die mit dem, was zu einer bestimmten Sache (in jedem möglichen Sinn) gehört, nichts zu tun haben, sondern ‚dazukommen', d.h. Akzidenzien sind, hat diejenige synthetische Seinsweise, der man von Aristoteles her allein das Prädikat der Existenz (‚Existenz' im neuzeitlichen Sinne, etwa Kants) zusprechen kann. Das aber, was an diesem Allgemeinen am leichtesten als etwas Allgemeines erfasst werden kann, sind die abstrakten Gemeinsamkeiten, die der Vielheit von Einzelinstanzen zukommen, und auf die man zuerst aufmerksam wird, wenn man diese Vielheit betrachtet. So lag es nahe, das Allgemeine überhaupt mit diesen markanten Ähnlichkeiten zu identifizieren.

Das Verständnis des Allgemeinen als eines Inbegriffs bestimmt unterscheidbarer und damit erkennbarer, aber nicht (sinnlich und vorstellbar) ‚existierender' Möglichkeiten war es allerdings, die bereits der Nominalismus des späten Mittelalters radikal in Frage gestellt hatte. Als allgemein wird seither nur noch anerkannt, was vielen existierenden Einzeldingen gemeinsam ist und irgendwie aus ihnen herausgelöst, von ihnen ‚abstrahiert' werden kann. Von diesem ‚Herausgelösten' kann man dann fragen, ob es nur ein Produkt des Denkens ist – das ist die Position des Nominalismus, die sich in Neuzeit und Moderne weitgehend durchgesetzt hat – oder ob es auch den einzelnen Dingen immanent sei – diese Position gilt jetzt als aristotelisch – oder ihnen sogar als eine transzendente Wesenheit vorgeordnet sei – diese Variante hält man jetzt für platonisch (s. z. B. Mensching 1992, v. a. S. 59ff., S. 287ff.; s. aber Schmitt 2002b).

Indem sich die frühe Neuzeit von der (vorgeblichen) mittelalterlichen Verachtung der Welt löst und sich den Dingen der Welt zuwendet, gewinnen diese den Charakter, die wahren Dinge zu sein, das, was eine Katze, ein Pferd ‚wirklich' ist im Unterschied zu den spekulativen Begriffskonstrukten einer Katzheit, einer Pferdheit usw. Auch fast keiner der ersten *Poetik*-Kommentatoren versäumt es, die (empirisch faktische) Wirklichkeit mit der Wahrheit gleichzusetzen: Das, was wirklich geschehen ist oder geschieht, ist das Wahre, die vom Dichter erfundene Welt ist eine fiktive Scheinwelt (Robortello, *Explicationes*, S. 2, S. 30, S. 70, S. 86f.; Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, Bd. 1, S. 13f., S. 44, S. 289; Kappl 2006, S. 162–169). Trotz der Tatsache, dass die *Poetik*-Kommentatoren der Renaissance – im Unterschied zu einem sogar in einschlägiger Forschung immer noch verbreiteten Missverständnis – von der ersten Stunde an die Aufgabe der Dichtung in der Erfindung einer fiktiven Welt (*inventio*, *fingere*) gesehen haben, gerät die Dichtung durch diese Gleich-

setzung in eine Abhängigkeit von dieser ‚wahren' Welt und erhält auf diese indirekte Weise in der Tat den Charakter einer Nachahmung im Sinn einer Repräsentation oder Darstellung dieser wirklichen Welt. Denn die Erfindungen des Dichters können nur dann den Anspruch erheben, etwas Allgemeines und deshalb Wahrscheinliches darzustellen, wenn dieses Allgemeine – im Unterschied zu den konkreten Einzelheiten einer Geschichte – genau den Prinzipien und Regeln der Wirklichkeit gemäß ist.

Der Blick auf diese vermeintliche Aufgabenstellung, die Aristoteles der Dichtung als Dichtung (im Unterschied zur bloß Fakten wiedergebenden Geschichtsschreibung) zugewiesen zu haben scheint, hat den Blick vieler Interpreten der *Poetik* von der Renaissance bis in die Gegenwart so sehr gefangengenommen, dass fast alle erwogenen Deutungsvorschläge für die Interpretation des aristotelischen Nachahmungskonzepts um die Möglichkeit, gerade diese Problemstellung zu bewältigen, kreisen.

Eine allgemeine oder wenigstens breit akzeptierte Lösung ist bis heute nicht gefunden, so dass es oft nicht einmal zu einer Einigung auch nur über die Grundaussagen der *Poetik* gekommen ist. Die Schuld an diesem oft beklagten Zustand wird – und auch in diesem Punkt schon von den allerersten *Poetik*-Kommentatoren der Neuzeit – Aristoteles selbst zugeschrieben. Seine *Poetik* sei ‚dunkel', fragmentarisch, zu wenig ausgearbeitet, nur ein Skizzenheft für seine Vorlesungen, sei ein Produkt mehrerer nicht harmonisierter Überarbeitungen usw.

Nicht von allen, aber von einer sehr großen Zahl von Interpreten wird leider nicht beachtet, dass allein dadurch die vorgebliche Unübersehbarkeit der Deutungen erheblich an Überschaubarkeit gewonnen hätte, wenn man die Lösungsvorschläge der Vorgänger zur Kenntnis genommen hätte. Gerade von vielen ganz neuen, gegenwärtigen Interpretationsansätzen kann man zeigen, dass sie – in oft nur geringfügiger Variation oder auch nur in anderer Formulierung – nicht nur im 19. oder 18. Jahrhundert, sondern schon im 16. Jahrhundert vorgedacht waren.

Tatsächlich lassen sich die meisten in der geschichtlichen Entwicklung entfalteten und zum Teil heute noch diskutierten Kontroversen auf die Möglichkeiten zurückführen, die sich aus dem in der Renaissance formulierten Verhältnis des (poetisch) Allgemeinen zum (historisch) Einzelnen ergeben. Die Besonderheit dieses Verhältnisses bringt es mit sich, dass sich die Varianten vor allem den folgenden in der Sache liegenden Unterschieden zuordnen lassen (einen guten Überblick über die im Folgenden vorausgesetzte Entwicklung der Rezeptionsgeschichte der *Poetik* von der Renaissance bis in die Gegenwart findet man bei Cooper 1956, S. 99–148; Halliwell 1986, S. 286–323):

(1) Die stärkste, vor allem im Umkreis des Florentiner Platonismus, aber auch von vielen anderen Renaissance-Theoretikern favorisierte Möglichkeit,

ist, dieses Verhältnis ‚platonisch' zu deuten. Das Allgemeine, das in vielen Einzeldingen verkörpert ist und sie zu dem macht, was sie sind, soll im Sinn dieses Pseudoplatonismus etwas Absolutes, Ideelles sein. Die Herausarbeitung dieses Absoluten ist dann die eigentliche Aufgabe des Künstlers: Wer den klugen Odysseus darstellt, darf sich nicht an irgendwelche Details seines individuellen Lebens halten, sondern muss in Odysseus die Klugheit selbst auf der Bühne zur Anschauung bringen, in Kyros den guten König, in Laura die paradiesische Schönheit usw. (Robortello, *Explicationes*, S. 91; Maggi/Lombardi, *Explanationes*, S. 175; Piccolomini, *Annotationi*, S. 140; Minturno, *De Poeta*, S. 25f., S. 39f.; und viele andere). Als Vorbild für dieses Verfahren gilt der Maler Zeuxis, von dem überliefert wird, er habe sich die schönsten Frauen seiner Heimatstadt vorführen lassen, um aus ihnen allen eine gemeinsame, seinem Idealbild entsprechende Schönheit zu bilden (s. Cicero, *De inventione* II, 1–3). Schon die Tatsache, dass ausgerechnet dieser Maler für Platon (s. Schmitt 2004a) wie Aristoteles (s. auch in der *Poetik* 1450a27f.) am meisten als ‚Nachahmer' im Sinn eines bloßen Kopierens gilt, ist freilich ein Indiz dafür, wie wenig platonisch diese ‚metaphysisch' idealisierende Darstellungsweise ist.

(2) Eine etwas weniger metaphysische Deutung dieses Verhältnisses des Allgemeinen zum Einzelnen wird oft als ‚aristotelisch' bezeichnet, sofern sie das Allgemeine nicht als etwas Absolutes, Ideales, sondern als etwas dem Einzelnen Immanentes, es Prägendes versteht. Die Annahme, die empirische Welt sei als solche eine vollkommene Verwirklichung von Regel und Ordnung, bringt die Konsequenz mit sich, dass das Allgemeine mit dem identifiziert wird, was in dieser vielfältigen Wirklichkeit immer wiederkehrt und gleich bleibt, also mit dem Exemplarischen, Typischen, bei Vielem immer wieder Gleichen, mit dem, was sich in Regel und Gesetz fassen lässt (Maggi/Lombardi, *Explanationes*, S. 131, Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, Bd. 1, S. 250; Tasso, *Discorsi*, S. 12).

(3) Zu dieser ‚ontologischen' Variante des Allgemeinen gibt es wie im Hellenismus, so auch in der frühen Neuzeit schon eine mehr historische Variante. Unter dieser Perspektive erscheint das Allgemeine nicht als ein der Wirklichkeit überhaupt immanentes Typisches, sondern als diejenigen allgemeinen Verhaltensweisen und Muster, die den Verhaltensweisen der Menschen einer bestimmten Gesellschaft in einer bestimmten geschichtlichen Situation zugrunde liegen (*mos*). Eine Blütezeit dieser Deutung ist das ausgehende 17. Jahrhundert mit der berühmten, nicht nur in Frankreich geführten *querelle* zwischen den Freunden der Antike und der Moderne, in der die Freunde der Antike auf den historischen Charakter der Sitten und Gebräuche des Altertums eine Verteidigungsstrategie bauten: Was für den ‚modernen' Menschen unsittlich

und unkultiviert erscheint, hat seinen Grund in den besonderen historischen, nur damals allgemeingültigen Vorstellungen (s. Schmitt 2002a).

(4) Die so oft deklarierte ‚Wende zur Subjektivität', die, je nach Forschungsansatz, zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert vollzogen worden sein soll, bedeutet gegenüber dieser Position kaum mehr als die Berücksichtigung eines naheliegenden weiteren Aspekts. Denn man braucht, um den Eindruck einer ‚Wende' zur Subjektivität zu gewinnen, nur mitzubedenken, dass diese Gemeinsamkeiten immer so sind, wie sie von bestimmten Subjekten gesehen werden (*opinio*). Das Allgemeine wird dann als das, was den meisten Menschen oder den Menschen einer bestimmten Gesellschaft so zu sein scheint, verstanden. Diesen Schritt hat ausdrücklich und nachdrücklich schon die Renaissance gemacht (z. B. Robortello, *Explicationes*, S. 87f.; Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, S. 76; Viperano, *De poetica*, S. 47; u. a.), und es braucht, wenn dieser Schritt einmal getan ist, auch wieder nur einen kleinen Schritt, um das, was den meisten so zu sein scheint, nicht mehr, als die ‚Wirklichkeit' in einem bestimmten geschichtlichen Zustand aufzufassen, sondern nur noch als das, was man vielen oder einzelnen als glaubwürdig darstellen kann. Dieses Glaubwürdige kann viele – psychologisch begründete – Ursachen haben, es kann auch rein in der inneren Konsistenz und Logik einer Darstellung gesucht und in diesem Sinn als etwas rein Formal-Strukturelles verstanden werden (s. kognitivistische Ansätze in der modernen Literaturtheorie und Erzählforschung, z. B. Lowe 2000).

Neben diese Differenzen in den Vorstellungen über den möglichen oder geforderten Gegenstand von Dichtung: das Ideelle oder Absolute; das Exemplarische, Typische, Regelmäßige; das für eine bestimmte Zeit oder Gesellschaft Typische, Gebräuchliche, Geglaubte; das für einen bestimmten Menschen in bestimmter Situation Überzeugende, Wahre; das durch die Form der Darstellung in sich Strukturierte und dadurch Glaubwürdige – tritt von Anfang an eine zweite Differenzierung, die sich auf die subjektiven Weisen, wie der Dichter Zugang zu seinen Gegenständen findet, bezieht und die seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts die erste zunehmend verdrängt. Auch bei dieser Differenzierung spielt die Bezugnahme auf Platon oder Aristoteles eine zentrale Rolle, auch wenn es sich der Sache nach um den aus dem Hellenismus stammenden Unterschied von *ingenium* (natürliche Anlage, Genie, Witz) und *ars* (Kunstfertigkeit, Regeln) oder *studium* (wissenschaftliche Betätigung) (s. o. S. 219ff.) handelt.

Mit Platon wird die Vorstellung einer die gewöhnliche Rationalität übersteigenden Schau des Absoluten verbunden. Ermöglichungsgrund dieser Schau ist nicht der Verstand, sondern das *ingenium* in seiner gesteigerten Form, die dichterische Begeisterung: der *enthousiasmós*, das Genie.

An Aristoteles dagegen glaubt man sich zu orientieren, wenn das Allgemeine der Dichtung als das der Wirklichkeit immanente Allgemeine, als das Regelmäßige, Exemplarische, Typische, als die Verhaltensmuster der Menschen usw. verstanden wird. Das, was vielem Einzelnen gemeinsam ist, ist im Sinn einer immer wieder zitierten Formulierung des Aristoteles, das Allgemeine. Es soll demgemäß mit dem Verstand, der ja auf dieses Allgemeine gerichtet ist, erkannt werden und nicht mit den Formen des Anschauens, Erlebens, Fühlens, die unmittelbar auf das konkrete Einzelne bezogen sind.

„*Alle Dinge, die wir empfinden, sind einzelne Dinge. Daher sieht ein jeder, daß die anschauenden Urteile, oder die Sätze, die aus der Erfahrung fließen, nur einzelne, oder höchstens besondre Wahrheiten in sich halten können, die allgemeinen Sätze hergegen können niemals aus der Erfahrung allein fließen.*" Aus dieser Überzeugung, wie sie hier etwa von Gottsched (*Erste Gründe der gesammten Weltweisheit*, S. 69) formuliert ist, ergibt sich, dass die dichterische Produktion v. a. eine rationale und damit erlernbare Fertigkeit ist. Sie hängt ab von der Kenntnis des Allgemeinen, d. h. von Regel und Gesetz, vom Wissen um das, was sich gehört (*decorum*, *bon sens*, usw.) was in einem bestimmten Alter, Geschlecht, Berufsstand üblich, was für bestimmte Gefühle, etwa den Zorn oder die Liebe typisch ist, usw.

Gegen die Abstraktheit der aus diesem Geist entstandenen Regelpoetiken, die keine Einzelerfahrung zulassen können, die sich nicht unter irgendein allgemeines Schema unterordnen lassen, richtet sich vor allem die ‚Genieästhetische Wende' im 18. Jahrhundert. Es handelt sich dabei um eine „*Bewegung, in der sich die schönen Künste aus der Herrschaft der Vernunft und aus der für sie in einer zweitausendjährigen Tradition verbindlichen Einordnung in die … auf Einsicht und Anwendung von Regeln beruhende Kunst (τέχνη, ars) emanzipieren und zu dem Organ werden, in dem die Welt, die im Gemüt und Herz der sich der Aufklärung des Verstandes entgegensetzenden Innerlichkeit im Fühlen und Empfinden gegenwärtig ist, ausgesagt und dargestellt wird*" (Ritter 1971, Sp. 556).

Die These, die Joachim Ritter formuliert, um aus der Perspektive eines gegenwärtigen Interpreten den historischen Vorgang zu beschreiben, der zur Ablösung der ‚aristotelischen' Nachahmungspoetik geführt habe, entspricht durchaus dem Urteil der Zeitgenossen im 18. Jahrhundert. Es ist vor allem der Rationalismus der Poetiken des Barock und der Aufklärung und der *doctrine classique* in Frankreich, der von der neuen, von England auf den Kontinent gekommenen genieästhetischen Bewegung abgelehnt und dem die Authentizität des ‚Gefühls' und des ‚Erlebnisses' entgegengesetzt wird.

Auch diese ‚Wende' wird als eine Wende zur Subjektivität verstanden und als solche von den meisten bis heute beschrieben. Es ist aber wichtig zu beachten, dass hier in einem anderen Sinn von Subjektivität die Rede ist als dort, wo es um die Frage geht, was der Inhalt desjenigen Allgemeinen ist,

den die Dichtung ‚nach Aristoteles' darstellen solle. Das Allgemeine als Objekt, Gegenstand der Dichtung kann ‚objektiv' als ‚die Natur', ‚die Wirklichkeit', ‚die Verhaltensmuster einer Zeit' usw. begriffen werden, es kann ‚subjektiv' als ‚Glaube der Menschen einer Zeit', als ‚Weltsicht eines bestimmten Menschen' usw. gedeutet werden. ‚Objektiv' und ‚subjektiv' sind in diesem Kontext Bezeichnungen des Inhalts der Dichtung: er kann objektiv, d.h. in der äußeren Wirklichkeit vorliegend, vorgestellt sein oder subjektiv als bloße Erfindung oder Einbildung eines Subjekts.

Die Subjektivität der genieästhetischen Wende besteht demgegenüber in der Auszeichnung einer bestimmten Erfahrungsform, der Weise des Anschauens, der Intuition, des Erlebens und Fühlens, gegenüber der Erkenntnisweise der Rationalität. Die Aufgabe der Rationalität ist es, eine ‚Mannigfaltigkeit' von Sinnesdaten auf die Einheit eines Begriffs zu beziehen und diese Mannigfaltigkeit dadurch überhaupt erst zu einem Gegenstand, einem Objekt für das Denken zu machen. In diesem Sinn objektiviert, vergegenständlicht das Denken das der Anschauung oder dem Gefühl ‚gegebene' Mannigfaltige. Diese ‚Objektivität' des rationalen Denkens meint nicht und auf keinen Fall zwingend, dass das im Begriff Objektivierte ein äußerer, vom Denken unabhängiger Gegenstand ist. Die Objektivität hat vielmehr epistemischen Charakter: Der vielfältige Inhalt der Anschauung oder des Gefühls ist auf das begriffliche Allgemeine reduziert und dadurch intersubjektiv nachprüfbar gemacht und in diesem Sinn objektiviert. Objektivierung ist in diesen Kontexten also gleichbedeutend mit ‚Erhebung ins Bewusstsein' dadurch, dass eine unbestimmte Empfindung oder Intuition zu deutlich gegenwärtiger Gegenständlichkeit gebracht wird (so v.a. in Kants *Kritik der Urteilskraft*, s. Schmitt 1993).

Die von der Genieästhetik beanspruchte Wende zur Subjektivität darf also nicht einfach gleichgesetzt werden mit einer Abwendung von der äußeren Wirklichkeit. Der eigentliche Punkt der Kritik ist nicht die dogmatische Naivität der Nachahmungspoetiken, die Kritik gilt vielmehr in erster Linie den Formen des Rationalismus, die man mit der Nachahmungspoetik verband. Dieser abstrakten Rationalität ist das ‚schöne Denken' des ‚Ästhetikers' (Baumgarten) entgegengesetzt.

Den Charakter des Subjektiven gewinnt dieses schöne Denken aus einem Verzicht, aus dem Verzicht auf die ‚epistemische Reduktion' (Seel 2000), auf die Vergegenständlichung einer sinnlich empfundenen ‚Mannigfaltigkeit' in einem deutlichen Bewusstsein.

Die Qualität des Ästhetischen in einem positiven Sinn wird diesem sinnlichen Denken oder Empfinden zugeschrieben aufgrund einer neuen Deutung des Wertes und der Leistung der Sinneserkenntnis (s. Schmitt 2004b). Vor allem durch Descartes hatte sich in der Erkenntnistheorie des 17. und 18. Jahrhunderts die hellenistische Zweiteilung der *‚Erkenntnisvermögen'* in Sinnlichkeit und Verstand, in ein *‚unteres'* und ein *‚oberes'* Erkenntnisver-

mögen, wieder durchgesetzt. Der Erkenntnisinhalt der Sinnlichkeit galt als ‚*verworren und dunkel*', der des Verstandes als ‚*klar und deutlich*'. Dabei steht der Begriff der Dunkelheit für die Unbewusstheit des unmittelbar Angeschauten oder Gefühlten, der Begriff der Verworrenheit bezeichnet, dass der Inhalt des unmittelbar Aufgefassten noch nicht (sc. vom Bewusstsein) differenziert, noch ein ungeschiedenes Ganzes ist.

Die Leistung der Sinnlichkeit ist von diesen Vorbegriffen her einer ambivalenten Deutung zugänglich. Man kann, und so ist es (zumindest) ausdrücklich bei Descartes zu lesen, die Sinnlichkeit für die ‚Mutter des Irrtums' (*mater erroris*) halten, wenn man den Aspekt heraushebt, dass das mit ihrer Hilfe Erfasste durch keinen verdeutlichenden Akt des Bewusstseins kritisch beurteilt ist. Man kann aber auch, und diesen Schritt hat mit ausdrücklicher Intention Leibniz getan, den Aspekt herausheben, dass, gerade weil das Bewusstsein in das unmittelbar Aufgefasste noch in keiner Weise verdeutlichend eingegriffen hat, dieses unmittelbar Gegenwärtige noch der Gegenstand in seiner Ganzheit und Fülle sei. Berühmt geworden ist Leibniz' Bild des Menschen, der am Meer steht und der Unendlichkeit der anbrandenden Wellen gewahr wird (Leibniz, *Discours de Métaphysique*, §33). Diese Unendlichkeit in dem ganzen Reichtum ihrer inneren Unterschiede ist der Anschauung und dem Gefühl, so ist Leibniz überzeugt, unmittelbar gegeben, das Bewusstsein kann mit seinen verdeutlichenden Akten immer nur wie mit einem Lichtstrahl einen kleinen, fragmentierten Ausschnitt aus dem reichen Ganzen des unbewusst Gegebenen herausheben, ja, es fragmentiert dieses Ganze nicht nur, es legt es fest und fixiert es und bringt es dadurch um die offene Bewegtheit seiner sich ständig ändernden Gestalt.

Es ist genau dieser Aspekt, die Betonung des unendlich offenen Reichtums und der unmittelbar erfahrenen Ganzheit, der ausmacht, dass in einer Neuprägung des Begriffs zuerst bei Baumgarten, dann aber auch in vielen anderen Kontexten, das unmittelbar sinnlich Angeschaute, Erlebte, Gefühlte als ‚ästhetisch', das heißt im 18. Jahrhundert immer noch: als Ausdruck von Schönheit, aber auch später auf jeden Fall als Signum des Künstlerischen empfunden wird.

Trotz der Tatsache, dass sich diese Auffassung vor allem über die Vermittlung Kants und der Romantiker so durchgesetzt hat, dass sie bis heute die Basis für viele, ansonsten divergierende Kunstauffassungen, ja sogar für deren Negation liefert, kann sie nicht einfach nur beschrieben und als Resultat eines historischen Prozesses konstatiert werden. Eine die historische Bedingtheit wirklich reflektierende Analyse muss auch nach den wirkungsgeschichtlichen Gründen fragen, die die Evidenz dieser Auffassung bedingen und auch begrenzen.

Baumgarten ‚subjektiviert' die Schönheitserfahrung (oder gibt zumindest den Ansatz dazu), indem er Schönheit als Produkt einer bestimmten Weise

subjektiven Verhaltens zu den Dingen der Welt beschreibt. Nicht, was diese Dinge in ihnen selbst sind, sondern die Weise, wie wir sie uns zugänglich machen, ist der Grund, warum wir sie als schön erfahren. Diese Weise ist die ‚*cognitio sensitiva qua talis*' (*Aesthetica*, § 14), ‚die Sinneserkenntnis als solche', d. h. die nicht auf den Begriff reduzierte, sondern in sich selbst vollendete Anschauung (s. Schmitt 2004b).

Obwohl bei Baumgarten nicht ganz klar ist, wie radikal er das Schöne subjektiviert, d. h., ob Schönheit für ihn nicht doch noch eine Qualität des Gegenstands selbst ist, auch wenn sie auf eine bestimmte, eben sinnliche Weise erkannt werden muss – diese Frage spielt für die Entwicklung, in der er steht und die er mit vorantreibt, nicht die zentrale Rolle, die ihr als Signum der ‚Modernität' zugeschrieben wird.

Die genaue Kontur des Neuen in der Ästhetik Baumgartens wird sichtbar, wenn man einen Schritt weiter zurücktritt und die Entwicklung nicht immer nur von innen beurteilt. Auch in Antike und Mittelalter gibt es ausdrückliche Reflexionen darüber, durch welche subjektiven Erkenntniskräfte Schönheit erkannt wird. Ein Ergebnis ist etwa, dass unter den Sinnen nur dem Auge und dem Ohr die Fähigkeit zugesprochen wird, Schönheit wahrzunehmen, von einem schönen Geruch oder Geschmack könne man bestenfalls metaphorisch sprechen (s. Zeuch 2000, S. 53–56, S. 177–183; zum Aristotelischen Ursprung dieser Auffassung s. *Politik* 1340a28–35; s. zu Kap. 6, S. 348ff.). Auch hier also ist die Schönheitserfahrung von einem bestimmten subjektiven Verhalten zu den Gegenständen abhängig, und natürlich gibt es auch in der Antike die skeptische Position, die behauptet, dass das, was den Sinnen oder einem bestimmten Sinn so oder so zu sein scheint, auch nur für diese subjektiven Erfahrungen so ist. Die Überzeugung von Henry Home, die Schönheit gebe es nur im Auge des Liebhabers (Home, *Elements of Criticism*, Bd. 1, S. 261), hat durchaus ihre Parallele in der Haltung des antiken Skeptikers, für den es die Bitterkeit des Olivenblatts nur auf der Zunge des Schmeckenden gibt (s. Ricken 1994, S. 69–84 zu den ‚Tropen' des Ainesidemus).

Der gegenüber diesen Traditionen neue Akzent bei Baumgarten kommt in dem kleinen attributiven Zusatz *qua talis*, mit dem Baumgarten genauer bestimmt, um was für eine Form der sinnlichen Erkenntnis es sich bei der ästhetischen Erfahrung handelt, zum Vorschein. Es ist für ihn ‚die Sinnlichkeit als solche', die ‚reine Sinnlichkeit' (im Gegensatz zur ‚reinen Vernunft'), aus der allein die Qualität des Ästhetischen hervorgeht. Das gab es in der ‚alten' Zuschreibung der Schönheit an die Erfahrung von Auge oder Ohr nicht. Nicht das, was das Auge als Auge erkennt, galt als schön, das Auge galt lediglich als das Organ, das diejenigen Eigenschaften wahrzunehmen in der Lage war, die ausmachen, dass etwas schön ist, etwa dass es die in sich proportionierte Einheit eines Mannigfaltigen ist. Diese Einheit sollte mit dem

Begriff beurteilt, mit dem Auge wahrgenommen werden. Verstand und/oder Sinn waren die Organe, die zur Unterscheidung des Schönen und Nichtschönen befähigten, sie trafen eine Auswahl unter den Gegenständen.

Bei Baumgarten dagegen geht es nicht mehr um eine Auswahl unter möglichen Gegenständen der Sinne oder Aspekten an ihnen, sondern um eine Leistung, die der Sinneserkenntnis grundsätzlich, gleichgültig gegenüber welchem Gegenstand, zukommen kann (sofern sie ‚rein', ‚vollkommen' ist). Das erst macht den eigentlichen Sinn von Subjektivität aus, wie er für die ‚neue' Ästhetik charakteristisch ist: Ob etwas als schön oder als ‚ästhetisch' erfahren wird, hängt ausschließlich von dem subjektiven Vermögen ab, mit dem wir uns auf es beziehen.

Explizit ausgeführt ist die Begründung für diese grundsätzliche ‚ästhetische' Leistung der Sinnlichkeit von Baumgarten durch den Hinweis auf den Reichtum und die Fülle (*ubertas*) der Sinnesanschauung. Sein Bild von dem Marmorblock, von dessen vielfältigen Formen der Verstand alles, was nicht zu der einen Form der Kugel gehört, gleichsam abschlägt, zeigt zugleich, welche Frage von Baumgarten nicht mehr thematisiert, wohl aber als beantwortet vorausgesetzt wird (s. Schmitt 1987/88a). In Plotins bedeutender Abhandlung *Über die intelligible Schönheit* z.B. ist der unbehauene Marmor gerade Beispiel für das Ungestalte, Unschöne, Ungeformte, der deshalb nur das Material, nicht das Formgebende für den Künstler sein könne (*Enneade* V,8,1). Diese von der Sache her naheliegende Deutungsmöglichkeit berücksichtigt Baumgarten nicht, weil sie von seinem Verständnis der *cognitio sensitiva* ausgeschlossen ist: Das von den Sinnen Angeschaute ist für ihn (gleichgültig ob als subjektiver Inhalt der Wahrnehmung oder als äußerer Sinnesgegenstand) etwas ‚Vollkommenes', vollkommene, d.h. in sich wohl geordnete Einheit eines Mannigfaltigen.

Allein diese Bestimmung zeigt, dass Baumgarten von der sinnlichen Erkenntnis erheblich mehr erwartet, als dass sie sinnlich ist. Es gibt ja nicht nur (äußere) Gegenstände, die in die Sinne ‚fallen' können, die, wie etwa eine Müllhalde, in sich keinerlei strukturierte Einheit bilden, dasselbe gilt auch von den subjektiven Wahrnehmungsinhalten, die sogar in Bezug auf objektiv geordnete Gegenstände in sich konfus und uneinheitlich sein können, etwa wenn jemand eine Melodie hört, sie aber subjektiv als solche überhaupt nicht erkennt, sondern nichts als ein Wirrwarr von Tönen im Ohr hat.

Diese und eine Vielzahl ähnlicher Probleme thematisiert Baumgarten nicht, da für ihn die Sinnlichkeit grundsätzlich mehr als nur ‚Erfahrung durch die Sinne' ist. Sie ist für ihn ein *analogon rationis*, eine Erkenntnisform, die, ohne selbst Begriff zu sein, dem Begriff (bereits) gemäß ist.

Die Bestimmung, dass die Kunsterfahrung eine Erfahrung ist, die, ohne selbst Begriff zu sein, dem Begriff gemäß ist, ist nicht neu bei Baumgarten, sie entstammt der breiten Diskussion um Begriffe wie ‚Geschmack', ‚Ur-

teilskraft', ,criticism', ,bons sens', ,common sense' usw., die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert auf vielen Ebenen in ganz Europa geführt wurde (zur Einführung s. Stierle, Klein u. Schümmer 1974; Puster 2001). Sie beruht auf der Vorstellung, dass man die Schönheit eines Kunstwerks, einer Landschaft, einer Person in einem unmittelbaren, ,einfachen' Erkenntnisakt umfassen kann, ja dass diese unmittelbare Erkenntnis zuverlässiger, vollständiger, richtiger sein kann als der diese unmittelbare Erfahrung (immer nur nachträglich) verdeutlichende Begriff. Der Geschmack ist in diesem Sinn eine dem Begriff vorhergehende, aber ihm in der Erkenntnisleistung (mindestens) gleichkommende Erkenntnis. Geschmack ist aber eine Kompetenz, die man nicht einfach hat. Auch wenn er nicht durch Erlernen abstrakter Regeln erworben werden kann – er setzt konkrete, bewährte Erfahrungen und eine dadurch ermöglichte schnelle Urteilsfähigkeit voraus.

Darin also besteht eine wirkliche Neuerung Baumgartens, dass er eben diese Fähigkeit der *,Sinneserkenntnis als solcher'*, d. h. der Kultivierung eines subjektiven Vermögens (und Baumgarten benutzt ausdrücklich Begriffe wie *facultas*, *vis*, *virtus*) und nicht einer erst im Umgang mit schönen Gegenständen erworbenen Urteilskompetenz zuspricht.

Gemeint ist damit bei Baumgarten (noch) nicht, dass es gar keiner Übung mehr bedarf, um etwas als schön zu erfahren, er diskutiert und formuliert sogar sehr viele und vielseitige Regeln der Übung des, ,schönen Denkens', es bedeutet aber, dass diese Übung jetzt ganz auf die Bildung der spezifischen *facultas* der Sinnlichkeit konzentriert ist.

Die Bedeutung dieser Konzentration auf die Übung des Anschauungsvermögens wird noch dadurch verstärkt, dass Sinnlichkeit für Baumgarten wie für die ganze nachcartesianische (eigentlich: neostoische) Tradition vor ihm ein primär rezeptives Vermögen ist. Das, was der *Aestheticus* in erster Linie üben muss, ist also eine Fähigkeit der Empfänglichkeit, und zwar der reinen, von keiner Reflexion überformten Empfänglichkeit (s. Menke 2002, S. 32f.).

Diese Neuerung Baumgartens bedeutet allerdings keinen Bruch mit der Geschmackstradition, eher muss sie als Resultat verstanden werden, in dem das zuvor nur Angelegte konsequent zu Ende gedacht ist. Denn sie verbindet Elemente der Kunsttheorie seit der Renaissance in einer Richtung, deren Tendenz vorgeprägt war. Die Überzeugung, die sinnliche Erkenntnis sei ein Vermögen, das seine Gegenstände ,noch' vollkommen, d. h. im ganzen Reichtum der in ihren Teilen zusammenstimmenden Einheit eines Ganzen auffasst, überträgt genau das, was noch in der Aufklärung als Eigenschaft der Dinge galt, in die Dimension der Subjektivität.

Noch bei Gottsched etwa kann man lesen, dass alle natürlichen Dinge schön sind, da sie von Gott nach Zahl, Maß und Gewicht geschaffen seien (Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, S. 183f.). Aus dieser objek-

tiven macht Baumgarten eine subjektive ‚Metaphysik'. An die Stelle der Beschaffenheit der Dinge tritt die Beschaffenheit der sinnlich schönen Vorstellung. Sie soll von sich her alle die Eigenschaften haben, die die ‚objektiv metaphysische' Tradition zuvor der Welt zugeschrieben hatte.

Diese Aufwertung der Sinnlichkeit wird durch die Betonung ihrer rezeptiven Empfänglichkeit noch gesteigert. Es gab zwar auch in der Renaissance die Überzeugung, dass die Ordnung der Natur nicht mit dem nachrechnenden, segmentierenden Verstand erfasst werden kann, sondern in der ganzen Fülle ihrer Unendlichkeit nur mit dem Herzen, dem Genie, in einem leidenschaftlichen Hingerissensein, also in Formen der Empfänglichkeit, ergriffen werden kann (so z. B. bei Giordano Bruno, s. Zeuch 1991, S. 128–136). Diese Empfänglichkeit aber war gedacht als ein Sinn für das ‚innere Wesen' der Dinge und der Welt, für das, was Grund und Prinzip von Form und Gestalt in der Welt war. (Ein Beispiel aus dem Quattrocento ist Fracastoros *Naugerius* (S. 100–102; s. dazu Kappl 2006, S. 58–67): Dichter sind alle, die sensibel sind für die Schönheit der Dinge – die Begriffe lauten: *capi* & *moveri* –, auch wenn sie nichts schreiben). Sie sind in der Lage, die Dinge auf ihre Idee hin, d. h. die Welt in ihrer Schönheit zu sehen, was den anderen verschlossen bleibt. Der leidenschaftlich ergriffene Heros bei Bruno übersteigt die Oberfläche der jeweiligen Erscheinungen auf das in ihnen waltende Prinzip hin. Auch wenn dieses Prinzip anders als im Platonismus als ein immanentes Prinzip vorgestellt ist, das deshalb als es selbst, wenn auch in partikularisierter Form, in den einzelnen Dingen zur Erscheinung kommt – dadurch dass Baumgarten die Erkenntnis der Vollkommenheit ganz den Sinnen zuweist, verlagert er diese inneren Gestaltprinzipien an die Oberfläche des jeweils sinnlich Erscheinenden. Jedes Ding ist jetzt schön, und zwar genau dann, wenn wir uns auf es in strikt auf seine sinnliche Erscheinungsform konzentrierter Aufmerksamkeit beziehen.

Die vielfältigen Folgen dieses Konzepts der Ästhetik gehören nicht mehr in einen *Poetik*-Kommentar. Auf einige muss dennoch wenigstens hingewiesen werden, weil sie für den hermeneutischen Zugang zum aristotelischen Dichtungsverständnis wichtig sind.

Die Ästhetik wird jetzt ‚autonom', nicht in dem Sinn, dass jetzt endlich erkannt wäre, dass die Kunst ihre eigenen Bedingungen hat, diese Einsicht ist mit vielen ihrer Konsequenzen schon bei Aristoteles und vielen Späteren vorhanden, sondern in dem Sinn, dass die Kunsterfahrung keinen Maßstab außerhalb ihr selbst hat. ‚Ästhetisch' ist etwas genau dann, wenn wir uns zu ihm ‚ästhetisch' verhalten, d. h., wenn wir es weder ‚epistemisch reduzieren' noch einem außerästhetischen religiösen, ethischen, ökonomischen Zweck ‚unterwerfen', sondern rein auf die Erfahrung der sinnlichen Erscheinung konzentriert sind.

Diese besondere Weise der Subjektivierung der Kunsterfahrung durch die Ästhetik hat außerdem eine Entgrenzung von Kunst und Nicht-Kunst zur Folge, zunächst von Kunst und Nicht-Kunst in traditionellem Sinn. Denn ein ästhetisches Sich-Verhalten ist gegenüber jedem Gegenstand möglich. Und in der Tat gibt es eine geübte Praxis der künstlerischen Darstellung und eine ebenso breite Form der Kunstrezeption, für die die Darstellung von Müll genauso Kunst sein kann – eben wenn sie aus einer ästhetischen Intention kommt – wie die von einem subjektiven Gestaltungswillen geprägte Form einer Erzählung, eines Bildes usw.

Diese Nichtunterscheidung von künstlerisch gestalteten und nicht künstlerisch gestalteten Produkten ist aber von sich her ein Zeichen dafür, dass es hier nicht einfach um den Unterschied von äußeren Gegenständen und subjektiver Gestaltung geht; es geht um den Verzicht auf Kriterien der Unterscheidung im subjektiv-künstlerischen Schaffensakt selbst. Auch dies ergibt sich zwingend aus dem Ausgangspunkt: Wenn der ästhetische Schöpfungs- oder Rezeptionsakt zwar dem Begriff gemäß, ja ihm an Fülle überlegen, aber nicht in begrifflicher Arbeit entstanden ist, dann ist die ‚vollkommene Einheit des Mannigfaltigen' (und genau das ist nach Baumgarten die Begriffsgemäßheit) eine subjektive Gewissheit, genauer: Produkt einer Reflexion auf eine solche unmittelbare Gewissheit, d. h. es ist ein bloßer Anspruch, der sich trotz der beanspruchten Selbstreflexivität keinen Kriterien stellt und stellen kann. Auch wenn die Überzeugung, der in der ästhetischen Erfahrung und durch sie vergegenwärtigte Gegenstand sei etwas ‚Vollkommenes', schon bald nach Baumgarten als metaphysische Überhöhung aufgegeben wurde – die eigentliche Theologisierung der Kunsterfahrung wirkt immer dort noch weiter, wo ein ‚rein ästhetisches' Bewusstsein als Grund von Kunst anerkannt wird.

Für die Aristoteles-Rezeption bedeutete, wie oft betont wurde, diese Entgegensetzung der ästhetisch ‚fühlenden' Erfahrung gegen ein rationales Begreifen das Ende, und selbst gegenwärtige Wissenschaftler, die nicht mehr in diesen Umbruch involviert sind, sondern ihn lediglich historisch beschreiben, tun dies oft nicht ohne subjektiv-emotionale Wertung. Stephen Halliwell, der vielleicht bedeutendste Kommentator der *Poetik* der Gegenwart, erkennt darin, dass die ganze aristotelisch geprägte, vorromantische Literaturtheorie den Glauben geteilt habe, es gebe einen rationalen, auf einen objektiven Begriffsrahmen gestützten Zugang zur Natur der Poesie, nicht nur die eigentliche Kluft, die die gesamte klassische Tradition von jeder Art von modernem Kunstzugang trenne, für ihn ist diese Kluft auch mit einem „*inevitable lack of sympathy with the spirit of Aristotle's enterprise*“ verbunden (1987, S. 69).

Im Unterschied zu dieser Überzeugung hat Aristoteles in diesem Umbruchsszenario überhaupt keinen Part. Bei Aristoteles gibt es nicht nur keine abstrakten Typen, Exempel, Verhaltensmuster oder -gewohnheiten, es gibt auch keine ‚epistemische Reduktion'. Die Rationalität, die er in der Dichtung

sucht, ist ausdrücklich und in klarer Differenziertheit von jeder Form abstrakter Allgemeinheit unterschieden. Von dieser Seite her hat Aristoteles eine tatsächliche Gemeinsamkeit mit dem Anliegen der Genieästhetik: Die Rationalität der Dichtung soll ganz in der Dimension des Konkret-Einzelnen verbleiben. Er lehnt ja nicht nur den abstrakt-wissenschaftlichen Beweis, sondern auch den ‚dialektischen', d.h. den auf allgemeinen *common sense*-Einsichten beruhenden, ja sogar den rhetorisch-emotional verkürzten Beweis innerhalb eines dichterischen Erkenntnisprozesses ab. Wie das 24. Kapitel zeigt, ist er in diesem Punkt so streng, dass er sogar auktoriale Kommentare, vor allem, wenn sie dominierend sind, für ein Zeichen von schlechter Literatur hält. Ein guter Dichter hält keine ‚Vorreden', in denen er das Handeln oder Fühlen seiner Personen unter allgemeinen Titeln wie ‚Er fühlte Angst, Beklemmung, Neid', ‚Ein Gefühl des Wohlwollens ergriff ihn', ‚Er ist von Liebe und Zorn hin und her gerissen' und dergleichen zusammenfasst, sondern er stellt ein von diesen Gefühlen geprägtes Sich-Verhalten in seinen konkreten Zügen so genau dar, dass aus ihm selbst erkennbar wird, was seine inneren Gründe sind (s. Kap. 24, S. 690 und S. 694ff.). Homer sagt nicht über Penelope: ‚Ihre misstrauische Vorsicht ging so weit, dass sie sich immer noch nicht auf ihr Gefühl verließ', sondern er stellt einfach dar, wie Penelope Odysseus selbst vor der ersten gemeinsamen Nacht nach der Wiedererkennung auf eine Probe stellt (s. *Odyssee* XXIII, V. 173–210; und o. S. 117ff.).

Dass Aristoteles auf Grund seines direkten Erkenntnisbegriffs (s. v. a. o. S. 79ff.) diese Konkretheit des dichterischen Schaffens festhalten kann, ohne es in eine vorbegriffliche Unbewusstheit, in eine ‚dunkle Kraft der Seele' (J. G. Herder, *Viertes Wäldchen*, S. 275) verweisen zu müssen, macht seine Position gerade angesichts der Aporien, in die der Bruch mit der ‚Nachahmungspoetik' geführt hat, hochinteressant. Wie in verschiedener Hinsicht alle *ingenium*-Vertreter der Kunsttheorie – nur in verschärfter Intention – war ja Baumgarten angetreten, um in der ästhetischen Erfahrung den konkreten Reichtum des Einzelnen vor seiner Reduktion auf das im Begriff deutlich Erkennbare zu retten. Nicht, was sich auf irgendwelche Allgemeinheiten, auf etwas, was auf vieles zutrifft, weil es typisch, gebräuchlich ist usw., zurückführen lässt, sondern das ‚wirkliche' Ding in allen seinen ‚Differenzen' sollte Gegenstand des ‚sinnlichen Erkennens als solchem' des *Aestheticus* sein (Schmitt 1987/88a).

Mit dieser Aufgabenstellung machte er aber nicht nur für viele Spätere die Möglichkeit einer Kunsterfahrung überhaupt zum Problem – wo gibt es eine von jeder Allgemeinheit, jeder Konvention freie, unmittelbare Erfahrung, wie sie Hofmannsthals Lord Chandos etwa vergeblich und verzweifelt sucht? Eine sich an dieser Aufgabenstellung orientierende Kunstproduktion musste zwingend selbst abstrakt werden. Die ‚ästhetische Lust' beruht nach Kant auf einem ‚Geschmacksurteil', bei dem die „*Erkenntniskräfte*" sich „*in*

einem freien Spiel" befinden, *„weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt"*, und das heißt nach Kant, weil sie in der Vorstellung keines Gegenstands objektiviert werden (*Kritik der Urteilskraft*, § 9). Die von Kant nicht ausgesprochene, aber aus seiner Explikation des Geschmacksurteils zwingend sich ergebende Konsequenz, dass eine ästhetische Lust keinen bestimmten Gegenstand hat, wurde in späteren Kunsttheorien, aber eben auch in der künstlerischen Praxis vielfältig durchgespielt: Ein von keinem Begriff geleitetes Auge sieht Farbeindrücke, ‚Impressionen', keine Gegenstände mehr.

Die Rationalität, von der sich die sogenannte Nachahmungspoetik der Neuzeit leiten lässt und die sie mit ihren Regeln anstrebt, ist abstrakt; die Sinnlichkeit, die die Ästhetik in strikter Konsequenz aus der Gründung der Kunst auf das ‚reine' *ingenium* zur Vermeidung dieser Reduktion sucht, ist von sich her nicht weniger abstrakt. Beide Positionen erweisen sich auch unter diesem Aspekt als Antipoden eines nichtaristotelischen Begriffs von Denken, von dem her seine eigenen Intentionen nur undifferenziert und in grober Pauschalität erfasst werden können.

Literatur zu Kapitel 9:

Zur Allgemeinheit der Dichtung: Armstrong 1998; Donini 1997; Dovatur 1985; Erbse 1977; v. Fritz 1958; Gastaldi 1973; Horn 1988; Kloss 2003; Neschke-Hentschke 1998; Ostwald 2002; Rosenmeyer 1982; de Sainte Croix 1975; Schmitt 1996; Schwinge 1996; Sicking 1998b; Zoepffel 1975.

Zu Notwendigkeit, Wahrscheinlichkeit, Möglichkeit: Frede 1992; Kaul 1967; Lanza 1989; O'Sullivan 1995/96.

Zum Episodischen und Wunderbaren in der Dichtung: Erler 1994; Gastaldi 1989; Gilbert 1949; Nickau 1966; Simon 2000, 2002.

Kapitel 10

A. Inhalt des Kapitels

Das Kapitel 9 zeigt, dass das besondere Erkenntnisinteresse, aus dem heraus Dichtung entsteht und das sie befriedigt, darin besteht, dass sie das einzelne Handeln aus seinen inneren Gründen verstehbar macht, weil sie nur solche Worte und solche Taten zu finden oder zu erfinden sucht, die ihren wahrscheinlichen oder notwendigen Grund in allgemeinen charakterlichen Tendenzen der Handelnden haben, und es endet mit einer Erklärung, wie diese folgerichtige innere Einheit der Handlung in einer Tragödie, d.h. bei der

Nachahmung einer Handlung, die Furcht und Mitleid erregt, am besten dargestellt ist. Damit ist die Grundfrage, was Dichtung zu Dichtung macht, abgehandelt. Kapitel 6 hatte die einzelnen Elemente, die zusammenwirken müssen, damit eine funktionell einheitliche Dichtungskomposition entstehen kann, vorgestellt: *mýthos* (Handlungskomposition), *éthos* und *diánoia* (Charakter), *léxis* (Sprachgestaltung, Ausdrucksweise), *melopoiía* (Lieddichtung, Klang-, Melodiegestaltung), *ópsis* (das Visuelle). Die Kapitel 7–9 brachten die Erklärung der Einheits- und Formbedingungen dazu. Schon im 6. Kapitel hatte Aristoteles darauf verwiesen, dass das wichtigste Bauelement einer (tragischen) Dichtung die einheitliche Handlungskomposition ist, und dass diese Komposition vor allem durch *Handlungsumschwünge* und *Wiedererkennungen* ihre wirksame Gestalt bekommt. Darauf greift er in den Kapiteln 10 und 11 zurück und erklärt zunächst (Kap. 10) den Unterschied zwischen einfachen und komplexen Handlungsführungen, denn *Handlungsumschwünge* und *Wiedererkennungen* kann es nur in komplexen Mythen geben. Diese *Handlungsumschwünge* und *Wiedererkennungen* behandelt dann das Kapitel 11. Es schließt mit einer knappen Vorstellung der Weisen, wie Handeln oder Tun, mit dem sich die Personen *Leid* zufügen, in der Tragödie vorkommen. Denn dass *Leid* zugefügt wird, das gehört zu jedem tragischen Handlungsverlauf, ganz gleich ob er einfach oder komplex ist; es ist also das Grundelement, ohne das eine Handlung völlig des Tragischen entbehren würde (auch wenn das Tragische nicht im Leid aufgeht, ist es nicht ohne Leid).

Kapitel 12 bringt noch eine kurze rein strukturelle Beschreibung des Aufbaus einer typischen Tragödie.

Das Kapitel 10 beginnt mit der Unterscheidung zwischen zwei Verlaufsformen, in denen sich der Umschlag eines Handelns ins Unglück vollziehen kann. Aristoteles spricht von einer *einfachen* und einer *verflochtenen* Handlungskomposition (*Mythos*) und verweist darauf, dass diese Grundunterschiede möglicher Handlungskomposition in der Dichtung sich unmittelbar aus der Unterschiedlichkeit ergeben, wie das Scheitern einer Handlung zustande kommen kann:

Handeln und Sich-Entscheiden sind nach Aristoteles dasselbe (s. o. S. 337). Bei jedem Handeln zieht jemand etwas vor, und zwar das, was ihm das für ihn Bessere zu sein scheint. Also kann es kein Handeln geben ohne eine Form der Erkenntnis dessen, was jemand irgendwie für das Erstrebenswerte hält, und ohne ein (bewusstes oder unbewusstes) Streben, dieses ‚Gute' zu erreichen. Das bedeutet für die Analyse des Scheiterns einer Handlung, dass die Gründe dafür entweder in einer Verfehlung der richtigen Erkenntnis liegen können (man hält etwas für gut, was gar nicht gut für einen ist) oder in einer Verfehlung der Handlungsintention (man ist nicht in der Lage, das erkannte Gut auch zu erreichen, sondern verfehlt es aus irgendeinem Grund). Mög-

lich ist natürlich auch, dass beides, die Verfehlung der richtigen Erkenntnis und des erstrebten Ziels, zusammenkommt.

In der Euripideischen *Medea* kennt Medea das Ziel ihres Handelns, das ihr das einzig noch mögliche Gute für sie zu sein scheint, von Anfang an: Sie will Wiedergutmachung für die Entehrung, die sie erlitten hat, und sie erreicht dieses Ziel auch, wenn auch nur dadurch, dass sie größtes Unglück für sich bewusst in Kauf nimmt. Einen solchen Handlungsverlauf nennt Aristoteles einfach, weil es in ihm weder ein neues Handlungsziel durch eine neue Erkenntnis (und damit eine neue Entscheidung, eine Wende gegenüber der bisherigen Handlungsrichtung) noch eine Verfehlung des Handlungsziels gibt. (Es ist vielmehr das – erfolgreich erreichte – Handlungsziel selbst, das Medea ins Unglück stürzt.)

Eine Handlung, bei der es genau dies Letztere gibt, nennt Aristoteles verflochten, weil in ihr der Umschlag der Handlung erst durch eine neue Einschätzung des Handlungsziels oder dadurch, dass der erhoffte Handlungserfolg nicht eintritt, oder durch beides zustande kommt. In allen diesen Fällen besteht der Handlungsverlauf eigentlich aus mehreren Handlungen. Wer zuerst im Begriff ist, jemanden zu töten, dann aber alles daran setzt, ihn zu retten, hat seinem Handeln eine solche Wende gegeben, dass das Zweite mit dem Ersten nichts mehr zu tun hat, es werden in den beiden Handlungen ja einander entgegengesetzte Ziele verfolgt. Dennoch müssen diese beiden Handlungen nicht additiv nebeneinander stehen; sie können folgerichtig durch ein und dieselbe charakterliche Motivation auseinander hervorgehen. Einen solchen einheitlichen, aber zusammengesetzten Handlungsverlauf nennt Aristoteles *verflochten* oder *komplex*.

Es ist klar, dass eine verflochtene Handlung die am Ende des 9. Kapitels genannte ‚stärkste' (*málista*) Voraussetzung der Erregung von Furcht und Mitleid erfüllt, weil sie unerwartete Wenden enthält. Aristoteles setzt aber eigens noch einmal hinzu, dass dieses Unerwartete und Staunenerregende aus der (inneren) Abfolge der Handlungsentscheidungen selbst kommen müsse, denn es mache einen großen Unterschied, ob etwas auf Grund von etwas anderem oder nach etwas anderem geschehe.

Literatur zu Kapitel 10: s. zu Kap. 11.

Kapitel 11

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Das 11. Kapitel bringt über die Grundunterscheidung von einfachen und komplexen Handlungskompositionen eine genauere Erklärung der Bedingungen einer komplexen Handlung, d. h. von

(§ 1) *Peripetie* (Wendepunkt) (1452a22–29) und

(§ 2) *Anagnṓrisis* (*Wiedererkennung*) (1452a29–b8).

(§ 3) Am Ende des Kapitels (1452b9–13) fügt Aristoteles noch hinzu, dass zu jeder tragischen Handlung ein *Pathos* (leidbringendes Tun) gehört, dass jemand sich oder andere tötet, quält, verletzt und dergleichen.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1 (1452a22–29): Aristoteles beginnt mit der *Peripetie* und bestimmt sie, wie Halliwell sehr gut übersetzt, als *„a complete swing in the direction of the action"* (1987, S. 42), d. h. als eine grundlegende Wende in der Handlungsrichtung, und zwar in das Gegenteil dessen, was mit der Handlung intendiert war. Natürlich ist wichtig, und deshalb verweist Aristoteles ausdrücklich noch einmal darauf, dass es sich um eine Wende handeln muss, die mit wahrscheinlicher oder notwendiger Konsequenz aus denjenigen Teilschritten folgt, die auf Grund der charakterlich motivierten Handlungsintention bereits vollzogen wurden. Denn eine Wende oder ein Umschlag, der sich an irgendeiner Ereigniskette vollzieht (auch Halliwell spricht trotz der richtigen Übersetzung zu Beginn später wieder von einer Umwendung im *„chain of events"*, ebd., S. 43), muss keineswegs einen Einfluss auf die Komposition, die *sýstasis* der Handlungsschritte haben. In der *Medea* des Euripides z. B. gibt es mitten im Drama ein Ereignis, das einen hochbedeutenden Umschwung in der Lebenssituation der Medea bringt. Aigeus, der König von Athen, trifft ein. Dieses Ereignis versetzt Medea mit einem Schlag von einer aussichtslosen in eine vorteilhaft sichere Position. Ohne Aigeus' Hilfe hätte es für Medea nach dem Mord an Kreon und seiner Tochter weder in Griechenland noch in ihrer Heimat eine mögliche Zuflucht gegeben. Trotz der wahrhaften Schicksalswende, die deshalb Aigeus' Asylangebot für Medea bedeutet, ändert sich die Handlungsrichtung und die ihr folgende Komposition der einzelnen Teile in keiner Weise. Medea will nachher dasselbe wie vorher und vollzieht die diesem Willen entsprechenden Schritte in dersel-

ben ‚methodischen' Konsequenz wie vorher, sie hat lediglich eine bessere Aussicht für ihre Situation, die sich an die in diesem Drama dargestellte Handlung anschließt.

Nur wenn man den Unterschied zwischen der Wahrscheinlichkeit einer Handlungsfolge und der Wahrscheinlichkeit einer Ereignisfolge nicht einebnet, bekommt Aristoteles' Forderung nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit einen Sinn, der sich in Übereinstimmung mit der dichterischen Praxis bringen lässt. Denn es gibt nicht nur in der Literatur der Moderne, sondern auch, ja in erheblichem Ausmaß in der klassisch antiken Tragödie viele *‚plots'*, die alles andere als nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit geordnete Kausalketten darstellen. Aristoteles' Forderung erscheint daher vielen als Vorliebe für eine rationalistische Welterklärung, die an der Wirklichkeit, wie sie tatsächlich ist, vorbeigeht (besonders streng ist in dieser Kritik mit Aristoteles Lucas 1968, Appendix III). Gerade die Tragödie, die für Aristoteles Inbegriff einer gelungenen Handlungskomposition ist, der *König Ödipus* des Sophokles, lebt geradezu von Zufällen, die in keiner wahrscheinlichen Verursachung der Ereignisfolge begründet werden können (viele weitere Beispiele bei Lucas 1968, Appendix III).

Außerdem kann man sich fragen und hat man in kritischer Absicht oft gefragt, wie es sein kann, dass Aristoteles den Unterschied zwischen der poetischen Formung eines Stoffs und der Ordnung, die dieser Stoff als äußere Ereigniskette schon hat, gar nicht zu kennen scheint: „*The action does not give a precise form of plot. It is for turning action into plot that the greater part of the poet's skill is required*" (Lucas 1968, S. 127). Dieser Einwand ist gegen die Wahrscheinlichkeitsvorstellungen der neuzeitlichen Nachahmungspoetiken durchaus berechtigt; dass Aristoteles sich an dieser Wahrscheinlichkeit nicht orientiert, zeigt aber auch das Beispiel, mit dem er selbst erläutert, was für ihn eine *Peripetie* ausmacht: Sie besteht darin, dass jemand genau das Gegenteil dessen erreicht, was er als Handlungsziel vor sich hatte. Im *König Ödipus* glaubt der Bote aus Korinth, Ödipus eine große Freude machen und ihn auch noch von der Furcht, die Königin von Korinth sei seine Mutter, befreien zu können. Er erreicht gerade dadurch aber, dass er ihm sagt, wer er wirklich ist, das Gegenteil und stürzt Ödipus in die größte Beunruhigung.

(Aristoteles drückt sich auch an dieser Stelle nicht gerade pedantisch genau aus. Denn natürlich kommt der Bote nicht aus Korinth, um Ödipus von der Sorge wegen seiner Mutter zu befreien, von dieser Sorge erfährt er ja erst im Gespräch mit diesem. Zu meinen, Aristoteles kenne den *König Ödipus* nicht genau, scheint mir abwegig. Vielleicht hat Aristoteles zwei Aussagen etwas zu knapp zusammengezogen: Der Bote glaubt, Ödipus eine Freude (mit der Nachricht von seiner Berufung zum König von Korinth) zu machen, und freut sich, ihn auch noch von der Sorge wegen seiner Mutter befreien zu können.)

Aus der Freude, mit der der einfache Hirte kommt, um die große Nachricht zu überbringen, und aus der Unfähigkeit, die Beunruhigung und schließlich Bestürzung der anderen zu begreifen, ergibt sich die Reihenfolge seiner Handlungen und wie er sich ausdrückt. Aus dieser Handlungswahrscheinlichkeit kommt die dramatische Formung, die Ereigniswahrscheinlichkeit ist auch für Aristoteles nichts als Stoff.

Zu §2 (1452a29–b8): *Wiedererkennung* ist ein Übergang von Unwissen zu Wissen. Teil einer tragischen Handlung ist dieser Übergang nach Aristoteles, wenn er dazu führt, dass man jemanden als Freund oder Feind erkennt (s. dazu genauer u. zu Kap. 14, S. 512ff. und S. 522ff.), und wenn diese Erkenntnis Glück oder Unglück bedeutet. Die „*schönste Form der* Wiedererkennung" sei die, die mit der *Peripetie* zusammenfalle, wie im *König Ödipus.* Eine solche Handlungsführung errege in besonderer Weise Mitleid und Furcht, da das Erreichen oder Verfehlen des Handlungsziels gerade von *Wiedererkennungen* und *Peripetien* abhänge.

Im *König Ödipus* erkennt Ödipus, dass er der Sohn und Mörder des Laios ist durch das Zeugnis des Hirten, der ihn als Säugling in den Kithairon gebracht hatte (V. 1155–1185). Diesen Mörder hatte er selbst mit schrecklichen Flüchen belegt und aus jeder Gemeinschaft mit den Menschen der Stadt ausgeschlossen (V. 246–251). In einem langen Gespräch mit Jokaste entsteht in ihm die Befürchtung, er selbst könne der Verfluchte sein (V. 800–833), Jokaste und der Chor machen ihm aber Hoffnungen (V. 834–858). Diese Hoffnungen scheinen sich durch das Eintreffen des Boten aus Korinth, der vom Tod des ‚Vaters' berichtet, zu bestätigen. Damit setzt eine neue lange Hoffnungsphase ein (V. 924ff.), in der er (im Unterschied zu seiner Frau und dem Chor) bis zuletzt nicht erkennt, wer er ist, sondern sich, selbst als Jokaste verzweifelt ins Haus gestürzt ist, als Sohn eines gute Gaben bringenden (gottbestimmten) Schicksals fühlt (V. 1076–1085). Dem Chor hatte er deshalb versichert, er brauche die Aufdeckung seiner Herkunft nicht zu fürchten. Jokaste denke zwar wie alle Frauen hochmütig und fürchte, er könne sehr niedriger Herkunft sein, er aber wisse, dass er nicht entehrt werden könne. Die auf die *Wiedererkennung* zulaufende Handlung ist also von dem zuversichtlichen Streben geprägt, endlich von der – seit dem verhängnisvollen Trinkgelage in Korinth in Ödipus schwärenden – Sorge um die eigene Herkunft befreit zu werden. Die Erkenntnis, dass er selbst der – von sich selbst verfluchte – Mörder des Laios ist, gibt diesem Streben ein unmittelbares Ende und wendet die Handlungsrichtung vollständig. Jetzt ist Ödipus' ganzes Streben darauf gerichtet, mit der Schande (*óneidos*), die, wie er überzeugt ist, Apollon über ihn gebracht hat (V. 1329f.), leben zu lernen.

Es ist keine Frage, dass dieser Handlungsverlauf Mitleid und Furcht erregt. Der Zuschauer, der miterlebt, wie Ödipus immer mehr über seine tatsächliche Herkunft erfährt, aber selbst dann, als Jokaste und der Chor längst begriffen haben, wen sie vor sich haben, immer noch so voller Hoffnung ist, dass er sogar den Chor noch einmal in diesen Taumel hineinzieht (V. 1086–1109), dieser Zuschauer hat die Bedrohung, auf die Ödipus blind und unbe-

einflussbar zugeht, klar vor Augen und sieht, wie Ödipus ohne frevlerische Absicht, sondern aus falscher Sorge auf seinen Untergang zustürzt.

Neben dieser *„besten ⟨Art der⟩* Wiedererkennung" (1455a16) verweist Aristoteles noch auf einige andere Möglichkeiten der *anagnṓrisis* (deren Bedeutung für die tragische Handlung er im Kap. 16 im einzelnen analysiert): Man kann auch auf Grund irgendwelcher Gegenstände oder Ereignisse oder auch daran, dass jemand etwas tut oder getan hat, erkennen, ob das eigene Handeln ins Glück oder ins Unglück führt. Der Genauigkeit halber setzt er hinzu, dass es bei der *Wiedererkennung* von Personen oft genüge, wenn einer den anderen erkennt, weil schon klar ist, wer der andere ist, dass manchmal aber zwei *Wiedererkennungen* nötig sind, wie z. B. in der *Iphigenie im Land der Taurer*. Dort erkennt nämlich erst Orest seine Schwester Iphigenie daran, dass sie seinem Freund Pylades einen Brief an ihn übergibt. Dass er selbst der ersehnte Bruder ist, muss er Iphigenie dann aber erst noch beweisen. Dieser Hinweis auf die nötige zweite *anagnṓrisis* spricht dafür, dass Aristoteles in dem Fall, in dem nur eine *anagnṓrisis* nötig ist, (anders als die meisten Erklärer annehmen) nicht meint, dass dabei nur eine Person wiedererkannt werden muss. Das ist nur in wenigen Extremfällen möglich, z. B. gerade bei Ödipus, der von Laios nicht wiedererkannt werden muss und auch nicht wiedererkannt werden kann, weil er schon tot ist. In vielen Fällen genügt aber eine *anagnṓrisis,* um alle Personen, die bisher einander unbekannt schienen, miteinander bekannt zu machen. Im *Ion* des Euripides z. B. erkennt Kreusa an dem Körbchen, in dem sie einst ihren Sohn ausgesetzt hatte, dass der Mann, den sie gerade hatte töten wollen, ihr eigener Sohn ist. Der Nachweis, dass dieses Körbchen tatsächlich ihr Körbchen war, genügt, dass auch Ion weiß, dass Kreusa seine Mutter ist. Denn es ist klar, dass sie die Mutter ist, wenn er der in diesem Körbchen ausgesetzte Sohn ist.

Zu § 3 (1452b9–13): Leidbringendes Tun gibt es, anders als *Peripetien* oder *Wiedererkennungen*, die nur in komplexen Handlungsführungen vorkommen, in jeder Tragödie. Eine häufige Verfahrensweise des Aristoteles ist, dass er eine Sache zuerst von ihrer optimalen Verfassung her zu verstehen versucht, um davon ausgehend schwächere Realisierungsformen zu behandeln. So ist er auch bei der Frage vorgegangen, was die *Teile des Mythos*, d. h. die Gestaltungselemente, sind, die zu einer *sýstasis*, einer einheitlichen Durchgestaltung der Handlung beitragen. Die beste Handlungsführung ist eine komplexe Handlung mit *Umschwüngen* und *Wiedererkennungen*. Es gibt aber auch ohne diese die Handlungsführung wirksam unterstützenden Elemente gute Tragödien, in denen aber auf jeden Fall ein Handeln dargestellt sein muss, das Leid mit sich bringt (obwohl es keineswegs im Leid enden muss; Aristoteles hält die Vermeidung eines solchen Ausgangs sogar für die beste Lösung, s. u. Kap. 14, S. 516ff.). Aristoteles verweist auf Tötungen oder

Todesfälle *„im Offenbaren"*, auf übergroße – körperliche oder seelische – Verletzungen, Verwundungen und dergleichen.

Was er mit den Tötungen oder Todesfällen *„im Offenbaren"* meint, ist nicht ganz sicher zu klären. Die sprachlich nächstliegende Deutung ist, dass er die auf der griechischen Bühne allerdings sehr seltenen Fälle meint, in denen jemand sich oder andere auf offener Bühne umbringt, wie z. B. in der berühmten Szene des Sophokleischen *Aias*, in der Aias sich im Laufe der Dramenhandlung selbst (allerdings auch er nicht für alle sichtbar) ins Schwert stürzt (V. 815–865). Dass jemand auf der Bühne im Sterben dargestellt ist, gibt es auch noch in der *Alkestis* und im *Hippolytos* des Euripides. Viele literarkritische Äußerungen aus der Antike (die uns u. a. in Scholien erhalten sind) betonen, dass es die ‚Alten' für unpassend gehalten hätten, Tötungen oder Todesfälle offen darzustellen, derartiges habe man von Boten berichten lassen. Dies stimmt mit dem Urteil des Aristoteles überein (s. u. Kap. 14, S. 511f.; in diesem Punkt stimmt auch Horaz noch mit Aristoteles überein, s. *Ars poetica*, V. 179–188). Vielleicht meint Aristoteles mit *„im Offenbaren"* nicht Tötungen oder Sterbefälle auf der Bühne, sondern solche, die durch Bericht offenbar, d. h. als Ergebnis der Handlung während der Handlung bekannt werden oder auch durch das sogenannte *ekkýklēma*, einen Theaterkran, am Ende als Leichname zur Schau gestellt wurden.

Literatur zu den Kapiteln 10 und 11:

Allan 1976; Andrisano 1995/96; Belfiore 1988, 1992; Cave 1988; Corcoran 1997; Erler 1992; Gallavotti 1989; Glanville 1947; Kamerbeek 1965; Lucas 1962; MacFarlane 2000; Markell 2003; Nussbaum 1992; Pathmanathan 1965; Philippart 1925; Rees 1972; Schrier 1980; Seidensticker 1996; Turner 1959.

Kapitel 12

A. Inhalt des Kapitels

Aristoteles gibt zu Beginn des Kapitels eine kurze systematische Standortbestimmung: Die gattungskonstitutiven Teile der Tragödie sind behandelt – man weiß, dass man sich bei jeder Tragödie um eine einheitliche Handlungskomposition bemühen muss, um die charakterliche Motivation des Handelns, um die Ausdrucksweise, um die Gestaltung der lyrischen Partien und um die visuellen Aufführungsbedingungen. Zur Handlungskomposition hatten die Kapitel 10 und 11 noch die Grundformen, wie man sie anlegen kann, dazu gebracht: einfach oder komplex, mit *Wiedererkennungen* und *Peripetien* oder

nur mit *leidbringender Handlung*. Das Kapitel 12 beschränkt sich auf eine knappe, formale, definitorische Beschreibung der Teile, die in einer Tragödie eigenständig aufeinanderfolgen. Im Unterschied zu den anthropologisch-allgemeinen Analysen, die den größten Teil der *Poetik* ausmachen, bezieht sich Aristoteles in diesem Kapitel ganz auf die historische Form der Tragödie des 5. Jahrhunderts. Er macht keinen Versuch, etwa zu erklären, welche Aufgaben ein Prolog oder ein Chorlied erfüllen könnte, aber er macht den Versuch, Definitionen zu finden, die so weit sind, dass sie alle verschiedenen Formen, die es mit reichen Variationen in der griechischen Tragödie gibt, umfassen, die aber gleichzeitig so genau sind, dass sie zur Abgrenzung der eigenständigen Abschnitte ausreichen. Die Teile, die er auf diese Weise unterscheidet, sind: *Prolog*, *epeisódion*, *éxodos*, *Chorteile*, und von den Chorteilen die *párodos* und das *stásimon*, die es in jeder Tragöde gebe, dazu in einzelnen Tragödien noch *Soloarien* und *Wechselgesänge* (*kommós*) zwischen Schauspielern und Chor.

Den *Prolog* umgrenzt Aristoteles lediglich dadurch, dass er der *párodos* (Einzug des Chors) als ein in sich geschlossener Teil vorausgeht. Der Einzug des Chors war in der attischen Tragödie ein fester Bestandteil, auf den erst der Beginn der eigentlichen Handlung folgte. Er ist nach Aristoteles der Teil, in dem der Chor das erste Mal in geschlossener Redeeinheit das Wort ergreift. Der Grund, weshalb er die *párodos* nicht einfach das erste Chorlied nennt, ist, dass es auch andere Einzugsformen gibt, so etwa im *Philoktet* des Sophokles, in denen Chor und Schauspieler bereits miteinander agieren. Das *epeisódion* ist ein *„in sich geschlossener Abschnitt der Tragödie, der zwischen vollständigen Chorliedern liegt“* (1452b20f.). Auch bei dieser Bestimmung kann man die Absicht, alle Variationen zu umgreifen, erkennen. Wenn man etwa definieren würde, wie dies viele heutige Philologen tun: ‚der dialogische Teil zwischen zwei Chorliedern‘, hätte man die *Soloarien* oder die *Wechselgesänge*, die ein integrierter Teil dieser *epeisódia* sein können, nicht mitberücksichtigt. *Epeisódion* heißt etwa: ‚das Hinzukommende‘, vermutlich sind die zum Chor hinzutretenden Schauspieler gemeint. Es entspricht ungefähr dem heutigen Begriff: ‚Akt‘. Die Chorlieder (*stásimon*, *Standlied*) schließen die Akte gegeneinander ab und sind lyrische Gesangspartien. Dazu kommen in vielen Tragödien noch *Soloarien* der Schauspieler und *Wechselgesänge* zwischen Schauspielern und Chor. Diese *Wechselgesänge* (*kommós*) erklärt Aristoteles als ‚Klagelieder‘. Das stimmt in den meisten Fällen, es gibt aber Ausnahmen (Gudeman 1934, S. 236, zählt sie auf), an die Aristoteles möglicherweise nicht gedacht hat. Vielleicht war sein Begriff von *thrḗnos* (*Klagelied*) auch etwas weiter, denn wenn der Chor im *Philoktet* etwa in langem *Wechselgesang* mit Philoktet, der dabei unentwegt sein Leid beklagt, mitfühlt, ihn aber zu bewegen sucht, die Möglichkeit von diesem Leid befreit zu werden, nicht aus freien Stücken abzulehnen, dann könnte man das durchaus auch als eine Art Klagen zwischen Chor und Schauspieler verstehen.

Aus ähnlich formalen Gründen beschreibt Aristoteles die *éxodos*, den Auszug des Chors, als den ganzen Teil der Tragödie, nach dem es kein Chorlied mehr gibt.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Das Kapitel 12 wurde von beinahe allen namhaften *Poetik*-Interpreten kritisiert, entweder weil die Systemstelle, an der es in der *Poetik* erscheint, willkürlich und ohne Sachgrund zu sein schien oder weil man seine Definitionen für inhaltsleer und zudem falsch hielt. Besonders scharf waren die Philologen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Eine engagierte Verteidigung führte schon Gudeman (zur Stelle). In der vorausgehenden Beschreibung des Inhalts des Kapitels habe ich versucht, diese Einwände zu berücksichtigen und zu zeigen, dass das Kapitel eine präzise systematische Stelle hat, und dass die Definitionen eine sinnvolle Aufgabe erfüllen.

Nicht berechtigt scheint mir auch die Vermutung, Aristoteles habe bei dieser Gliederung der Tragödienabschnitte die Tragödie seiner Zeit, d.h. des 4. Jahrhunderts, zum Maß genommen. Die Tatsache, dass er die Chorlieder als Abgrenzungen der Akte bezeichnet, bedeutet nicht, er habe die Chorlieder nur noch als Einlagen verstanden, wie er dies im 18. Kapitel von der jüngeren Tragödie behauptet. Man kann im Gegenteil folgern, dass die Chorlieder nur dann – jedenfalls in einem Aristotelischen Sinn – eine Abgrenzungsfunktion haben können, solange sie Teil der Handlung sind. Einlagen kann man aus verschiedensten Gründen an verschiedensten Stellen einfügen, sie sind keine allgemeinen Gliederungselemente der Tragödie.

Literatur zu Kapitel 12:

Blume 1991; Dale 1950; Gudeman 1934; Jens 1971; Marzullo 1986; Taplin 1977.

Kapitel 13

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Mit dem 13. Kapitel beginnt ein neuer Abschnitt der *Poetik*. Deshalb zunächst eine kurze Rekapitulation:

Die ersten drei Kapitel behandeln die Medien (Kap. 1), die Gegenstände (Kap. 2) und die Darstellungsweise (Kap. 3) der Dichtung. Die Kapitel 4 und

5 geben eine knappe anthropologische Erklärung der Bedingungen, die den Menschen zur Entwicklung von Dichtung befähigen, und skizzieren ebenso knapp die besondere historische Entwicklung der drei Dichtungsarten, in denen Handlungen in vollständiger Durchführung dargestellt werden: Tragödie, Komödie und Epos in ihrem Werdegang innerhalb der griechischen Dichtung. Mit dem Kapitel 6 beginnt die Behandlung der Tragödie. Auf eine Definition folgt eine Darlegung, was zur Erfüllung des ‚*Werks*' einer Tragödie auf jeden Fall erforderlich ist: Jede Tragödie muss (1) eine (einheitliche) Handlung haben, die von Menschen mit (2) einem bestimmten Charakter und (3) einer bestimmten Denkweise in (4) einer bestimmten Weise zu sprechen ausgeführt wird, dazu kommt die Gestaltung (5) der lyrischen Partien und (6) der Aufführung. Die Kapitel 7 bis 9 untersuchen die allgemeinen Bedingungen von Einheit und Form einer Handlungsdarstellung (Kap. 7), den Unterschied zwischen einer poetisch gestalteten, (dadurch) einheitlichen Handlungsdarstellung und einer bloßen Wirklichkeitswiedergabe (Kap. 8) und den spezifischen Inhalt, von dessen Artikulation die Möglichkeit einer einheitlichen Durchgestaltung der Handlung (*Mythos*) abhängt (Kap. 9). Die Kapitel 10 und 11 ergänzen die Analyse der Gestaltungsbedingungen von Handlung um die Möglichkeit, Handlungen einfach oder in komplexer Zusammensetzung durchzuführen (Kap. 10), und erklären die Darstellung von Handlungsumschwüngen und die Gewinnung neuer Erkenntnis (Kap. 11). Das sind die Bedingungen, die die Verflechtung von Handlungen miteinander möglich machen. Kapitel 12 bringt noch eine kurze rein strukturelle Beschreibung des Aufbaus einer typischen Tragödie.

Damit hat Aristoteles damit die *konstitutiven Teile* einer Tragödie behandelt. Was überhaupt dazu gehört, damit eine Tragödie ihr spezifisches *Werk* (nicht: ihre Wirkung) erfüllen kann, ist besprochen, jetzt wendet er sich den Fragen zu, worauf man achten muss, um dieses *Werk* möglichst vollkommen auszuführen, bzw. welche Fehler vor allem seinen Vollzug behindern.

Die aufeinander zukomponierten Kaptitel 13 und 14 befassen sich mit der Frage, (Kap. 13) wie *gemäß der Kunst* (*katá tēn téchnēn*) eine optimale Handlungsgestaltung erreicht werden kann und (Kap. 14) bei welcher Form der Handlungsführung Mitleid und Furcht am reinsten und tiefsten empfunden werden können.

Das Kapitel 13 gliedert sich in zwei Abschnitte:

1) 1452b28–53a23: Wie muss die *sýstasis tōn pragmátōn*, die Komposition der Handlung aussehen, wenn sie den Bedingungen der ‚Kunst' (*téchnē*) optimal genügen soll?
2) 1453a23–39: Warum ist die vom breiten Publikum favorisierte Handlungsanlage *im Sinn der Kunst* nicht optimal?

§1 *Die im Sinn der Kunst optimale Handlungskomposition* (52b28–53a23)

Da der Gegenstand einer tragischen Handlung im Sinn der Ausführungen des 2. Kapitels das Handeln von Menschen mit einem ausgebildeten, in Bezug auf die Erfahrung von Lust und Unlust gefestigtem Charakter ist – die Tragödie stellt das Handeln von *spoudaíoi*, nicht von *phaúloi* dar –, muss das Scheitern des Handelns solcher Personen von der Art sein, dass es mit Mitleid und Furcht begleitet wird. Aus dieser Forderung ergibt sich, wie Aristoteles sagt, ‚unmittelbar', dass als tragisch weder das Handeln ganz guter noch ganz schlechter Menschen gelten kann, sondern nur ein Handeln von an sich gefestigten, sittlich guten Charakteren, die sich dennoch eine Verfehlung zu schulden kommen lassen, durch die sie zum Anlass für ein Unglück werden, dessen Ausmaß sie nicht verdient haben. Die Anforderungen, die sich aus diesen Voraussetzungen für die Anlage einer tragischen Handlung ergeben, präzisiert Aristoteles in diesem Abschnitt.

1) Wenn man ein Handeln zu erfinden sucht, das als tragisch empfunden werden kann, dann kann man kein Handeln charakterlich tadelloser Menschen wählen. Charakterlich tadellos ist man nach Aristoteles, wenn man *epieikés* ist, d. h., wenn man sich in seinem Handeln grundsätzlich von einer weit- und umsichtigen Vernunft leiten lässt, die das wirklich Angenehme im Blick hat und dieses Angenehme nicht durch Augenblickslüste oder -unlüste beeinträchtigen lässt. Wenn ein solcher Mensch ins Unglück stürzt, dann hat er selbst dafür in keiner Weise Ursache gegeben und ist ohne jede Schuld. Es trifft diesen Menschen einfach von außen, es ist in der Begrifflichkeit des Aristoteles ein *atýchēma* (*Nikomachische Ethik* V,10, 1135b16f.), ein ‚Unglücksfall', herbeigeführt durch äußere Umstände, etwa durch eine Naturkatastrophe, oder durch die alleinige Schuld anderer Menschen, etwa durch verbrecherisch Handelnde, die den Charakter des Menschen, den sie schädigen, gar nicht zur Kenntnis nehmen.

Ein solches Unglück erregt weit mehr als Mitgefühl, und man kann es auch nicht als eine Gefahr empfinden, der zu erliegen man auch selbst eine Tendenz in sich fühlt. Man empfindet es, wie wir sagen würden, als eine ‚schreiende Ungerechtigkeit'. Aristoteles hat dafür den Begriff des *miarón*. *Miarón* gehört zu dem Verbum *miaínō* (besudeln, beflecken). Es meint hier also eine Befleckung, Beschmutzung eines reinen, guten Sittlichkeitsempfindens. Eine Bezugnahme auf magisch-rituelle Vorstellungen und Praktiken ist unangebracht (s. dazu v. a. Stinton 1975).

2) Noch weit weniger kann man Mitleid und Furcht, ja überhaupt ein Gefühl des Menschlichen empfinden bei einer Handlung, die einen mit voller Absicht verbrecherischen Menschen vom Unglück ins Glück bringt. Das ist ein in jeder Hinsicht untragisches Handeln nach Aristoteles.

3) Tragisch ist in seinem Sinn aber auch nicht eine Handlung, durch die sich ein Verbrecher selbst ins Unglück bringt. Einen solchen Handlungsverlauf wird man zwar als einen Sieg der Menschlichkeit empfinden, er erweckt aber in niemandem Mitleid und Furcht. Denn, so ergänzt Aristoteles, Mitleid empfindet man nur für jemanden, der sein Unglück (genauer: das Ausmaß seines Unglücks) nicht verdient hat, Furcht empfindet man (sc. im Theater) nur, wenn man die Bedrohung auch auf sich beziehen kann, weil man eine Ähnlichkeit zwischen dem eigenen Handeln und dem der dargestellten Charaktere auf der Bühne erkennt.

4) Der Bereich des Handelns, der als tragisch empfunden werden kann, ist also, so folgert Aristoteles, der (weite) Bereich zwischen den genannten Extremen. Diese Extreme sind: moralische Vollkommenheit auf der einen und gewollte, verbrecherische Bosheit auf der anderen Seite (die Aristotelischen Begriffe dafür sind *adikía* oder *mochthēría*; s. *Nikomachische Ethik* V,10, 1135b25). Der Bereich, zu dem diese Extreme gehören, ist, daran ist nach allem, was Aristoteles über menschliches Handeln bereits geäußert hat, kein sinnvoller Zweifel möglich, der Bereich moralischen Handelns. Die ganze Skala der Handlungsmöglichkeiten, die zwischen diesen Extremen liegt, ordnet Aristoteles dem Begriff einer ‚Verfehlung' (*hamartía*) zu. Auch dieser Begriff hat also eine moralische Konnotation. Er meint im Sinn der in den Kapiteln 2 und 4 entwickelten Voraussetzungen: ein Handeln von Menschen, die im allgemeinen das, was für sie wirklich gut ist, zu tun bestrebt sind, die sich aber in besonderen Fällen von dieser Tendenz abbringen lassen und einen Fehler machen, der sie in ein Unglück bringt, das sie auf Grund ihrer grundsätzlichen Gutheit nicht verdient haben.

Aristoteles ergänzt diese sittliche Ortsbestimmung einer tragischen Verfehlung noch durch den Hinweis, dass man die Diskrepanz zwischen der allgemeinen Ausrichtung auf das Gute und glücklich Machende und der Verfehlung dieses Handlungsziels am deutlichsten empfindet, wenn das vorhergehende Glück und das mit ihm verbundene Ansehen möglichst groß und sichtbar war, wie bei den großen Adelshäusern von Ödipus, Thyest, Orest usw.

§2 Warum ist die vom breiten Publikum favorisierte Handlungsanlage *im Sinn der Kunst* nicht optimal? (53a22–39)

Dem *im Sinn der Kunst* richtig konstruierten *Mythos* setzt Aristoteles im zweiten Abschnitt dieses Kapitels (den man auch erst mit 1453a30 beginnen lassen kann) ein laienhaftes Verständnis von Tragödie entgegen: Die Helden der Handlung sollen die Besseren, Guten sein, und sie sollen nicht im Unglück enden, das Unglück soll nur die Schlechten, Bösen treffen. Man wünscht sich also einen ‚doppelten' Handlungsverlauf, einen für die Guten, der gut,

und einen für die Bösen, der schlecht endet. Deshalb kritisierten viele Euripides, weil er seine Helden meistens im Unglück enden lasse. Diese Kritik weist Aristoteles als ein laienhaftes Verständnis von Tragik ab und hält dagegen, dass die Tragödien des Euripides, wenn sie gut gespielt werden, sogar auf der Bühne den größten Eindruck von Tragik erreichen. Der ‚doppelte' Handlungsverlauf, bei dem, wie in der *Odyssee*, die Guten siegen und die Bösen unterliegen, könne (im Blick auf die tragische Wirkung) nur als zweitrangig gelten. Die Lust, die diese Befriedigung der moralischen Bedürfnisse des Publikums mit sich bringe, sei nicht die für die Tragödie eigentümliche Lust, sie gehöre vielmehr zur Komödie. Dort sei es angemessen und möglich, dass die der Überlieferung nach größten Feinde, wie etwa Orest und Aigisth, am Ende als Freunde von der Bühne gingen.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: *Die im Sinn der Kunst optimale Handlungskomposition* (52b28–53a23)

Die (reichlichen) Kontroversen über die Deutung dieses Kapitels entzünden sich vor allem an der Frage, ob die tragische *Hamartia* eine moralische Verfehlung bezeichnet oder ob Aristoteles sie lediglich als einen ‚intellektuellen' Fehler verstanden wissen möchte, durch den jemand zur faktischen Ursache eines Unglücks wurde, für den er aber nicht moralisch verantwortlich ist. Innerhalb dieser Alternative gibt es wieder viele Varianten: Bei den Vertretern einer moralischen Deutung gibt es Uneinigkeit darüber, von welcher Qualität die moralische Verfehlung ist und welches Ziel die Darstellung moralischer Verfehlungen auf der Bühne verfolgen soll; bei den Vertretern einer ‚objektiven' Deutung, welchen Sinn die Darstellung eines Unglücks hat, an dessen Zustandekommen der Handelnde nicht mit eigener Verantwortung beteiligt ist. Hier reicht die Spannbreite der Deutungen von der Annahme, die Tragödie sei die Demonstration einer äußersten Form der Freiheit – der tragische Held unterliegt zwar ‚Notwendigkeiten', auf die er keinen Einfluss haben konnte, er unterwirft sich diesen Notwendigkeiten aber nicht innerlich, sondern lehnt sich dagegen auf (wie Prometheus) oder akzeptiert sie auch von sich aus (wie Ödipus), um so *„noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen"* (Schelling, *Philosophie der Kunst*, S. 341 = 1859, S. 697) – bis hin zu der Überzeugung, der Sinn einer solchen Darstellung liege in der Offenbarmachung der Sinnlosigkeit allen Weltgeschehens.

Auch nur einen Überblick über die Geschichte dieser Kontroverse zu geben, würde den Rahmen dieses Kommentars sprengen (eine gute Darstel-

lung der neueren Forschungssituation bei Cessi 1987, eine materialreiche, aber ungeordnete Darstellung der Geschichte jetzt bei Lurje 2004, die allerdings von einer starken Voreingenommenheit gegen jede Art moralischen Dichtungsverständnisses geprägt ist und daran auch die Auswahl des Dargestellten orientiert). Die Art, wie Aristoteles die Leistung der Dichtung entwickelt und bestimmt, lässt aber, das dürfte schon deutlich geworden sein, einen grundsätzlichen Zweifel daran, dass Dichtung für ihn auch einen moralischen Aspekt hat, kaum zu. Die Frage ist lediglich, an welche Art von Moral Aristoteles denkt. Nimmt man zur Grundlage, was Aristoteles bei der Behandlung der anthropologischen Bedingungen der Dichtung voraussetzt (s. o. S. 230ff.) dann könnte man von den beiden besprochenen Alternativ-Positionen sagen, dass in beiden etwas Berechtigtes gesehen, aber zugleich überzeichnet und zum Teil ins Maßlose überzeichnet ist.

Um dies deutlich zu machen, wenigstens eine kurze geschichtliche Erinnerung:

Die Aversion gegen die Verquickung von Dichtung und Moral, die beinahe die gesamte philologische Interpretation der *Poetik* seit dem 19. Jahrhundert kennzeichnet, hat ihren Grund – auch – in einer bestimmten Auffassung von Moral, die nicht aristotelisch ist. Sie kommt (abgesehen von der grundsätzlichen Beeinflussung der Moralvorstellungen seit der Renaissance durch hellenistische Philosophien) gerade aus der Ablösung der ‚aristotelischen' Nachahmungspoetik im 18. Jahrhundert. Denn die Nachahmungs- und Regelpoetiken hatten seit dem 16. Jahrhundert, aber auch, ja verstärkt in der *doctrine classique* in Frankreich und in den verschiedenen Formen der Aufklärungspoetiken in England und Deutschland einen entschiedenen moralischen Impetus. Grundlage dieser ‚Moral' war die Verbindung des Gelehrt-Nützlichen mit dem Angenehmen (des *utile* mit dem *dulce*) bei Horaz. Das Gelehrt-Nützliche galt schon vielen Renaissance-Theoretikern als etwas ‚Bitteres', es war das, was der Verstand und die Tugend forderten. Sache der Dichtung war, dieses Bittere durch Anschaulichkeit, Erfindungsreichtum und Schönheit der Form ‚erfreulich' und ‚süß' zu machen. Gottsched ist ein signifikantes Beispiel dafür, wie eng diese ‚moralische' Aufgabe der Dichtung in den Aufklärungspoetiken ausgelegt werden konnte: Dichtung soll einen mit dem Verstand fassbaren moralischen Grundsatz, etwa ‚Hochmut kommt vor dem Fall, Jähzorn führt ins Unglück', in eine anschauliche Geschichte einkleiden und dadurch mehr und besser als moralische Lehrbücher zur Beherzigung anregen (Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, I. Abschnitt, 10. Hauptstück, § 11).

Die Besonderheit dieser Kunstauffassung also ist, dass sie die Aufgabe der Kunst auf die bloße Vermittlung von abstrakten Urteilen des Verstandes beschränkt. Dadurch wird die anschaulich-emotionale Seite der Kunst und

mit ihr der ganze Bereich der Form um ihre ihnen eigene Aussage gebracht. Die ganze Vielfalt, der Reichtum und die Strukturiertheit des ‚Ästhetischen' wird auf einen ‚epistemischen Kern' reduziert.

Ein moralisches Verständnis von Dichtung ist in diesem Horizont also Zeichen eines rationalistischen Dichtungsverständnisses, das Dichten mit dem Erwerb und der Beherrschung erlernbarer Regeln gleichsetzt. Ein solches Dichtungsverständnis hielt schon der antike Autor der Schrift *Vom Erhabenen* für ein Charakteristikum kleiner Geister. Die Verteidiger von Natur und Genie (etwa Homers) gegenüber artifizieller Kunstfertigkeit (etwa Vergils) haben sich seit der Erstedition 1554 immer wieder auf diesen ‚Longin' berufen. Für Pope, Addison, Young, Burke, um nur einige wichtige Namen zu nennen, war er ähnlich wie für Boileau und Boivin in ihrer *querelle* für Homer gegen Perrault geradezu zum Leitautor geworden (zu Pseudo-Longin s. v. a. Brandt 1966; zur *querelle* s. Jauß 1970, S. 1–106; Schmitt 2002a). Auch Baumgarten orientiert sich an dem genialisch-erhabenen Dichtungsbegriff Longins; die aufkommende Geniebewegung des ‚Sturm und Drang' verwirklicht ihn auch in Deutschland. Die zentralen Sätze Longins über den Unterschied zwischen großer und korrekter Dichtung lassen sich unmittelbar auf die Moral übertragen und machen sehr klar, weshalb eine moralische Bewertung tragischer ‚Helden' als ein kleingeistiges Unverständnis für poetische und tragische Größe zugleich empfunden werden konnte (und wird).

Longin schreibt: *„Ich weiß, dass übergroße Naturen am wenigsten fehlerfrei sind. Denn Korrektheit in allem bringt die Gefahr der Kleinlichkeit. Im Großen aber muss es, wie bei Reichtum im Überfluss, auch etwas geben, was vernachlässigt wird. Vielleicht ist es sogar eine Notwendigkeit, dass kleine und mittelmäßige Geister, die niemals etwas wagen und gar kein Streben nach dem Äußersten haben, fast überall fehlerfrei* (anhamártētos) *und sicher bleiben, während das Große durch eben seine Größe strauchelt"* (Pseudo-Longin, *Vom Erhabenen* 33,2).

Was Longin vom korrekten Dichter sagt, das gilt analog vom tugendhaften Menschen, der sich in allem an die Regeln hält, von einer großen Leidenschaft und großen Zielen aber offenkundig nichts weiß. Das ist wohl der Grund, warum die Diskussion um den ‚Fehler' des tragischen Helden bis heute nicht ohne Affekt geführt wird (s. jetzt wieder Lurje 2004, passim). Wer meint, beim tragischen Helden irgendwelche moralischen Fehler finden zu sollen, offenbart eben dadurch das kleingeistige Denken eines bildungsbürgerlichen Philisters.

Nimmt man den Aristotelischen Rationalitätsbegriff zum kritischen Maßstab, ergibt sich über den gleichen Gegenstand ein gegensätzliches Urteil. Für Aristoteles heißt ‚rational denken' ja nicht, viele Einzelheiten unter ein gemeinsames Schema bringen, sondern etwas als es selbst – und das heißt auch: mit allem, was für es eigentümlich ist – unterscheiden. In diesem Sinn

besteht die Rationalität eines Gefühls (s. v. a. o. ‚Exkurs zur *Katharsis* I‘, S. 333ff.) darin, fähig zu sein zu unterscheiden, wem oder welchem Gegenstand gegenüber ein bestimmtes Gefühl angemessen ist, in welcher Weise, in welchem Ausmaß, zu welcher Zeit es angemessen ist, usw.

Diese Art der Unterscheidung ist nicht nur keine ‚epistemische Reduktion‘, sie schafft überhaupt erst die Voraussetzung dafür, dass man ein bestimmtes Gefühl entwickeln kann. Wer nicht fähig ist, zu bemerken, was an einem Bild, einer Landschaft, einer Person schön ist, wird sich zu dieser Schönheit auch nicht hingezogen fühlen, sie existiert für ihn ja gar nicht. Entsprechendes gilt auch für die Größe eines Gefühls. Ein Gefühl kann nicht groß sein, wenn sein Inhalt, d.h. das, was jemand empfindet (ob es einem ‚Äußeren‘ entspricht oder nicht), lächerlich ist. Wer, so bemerkt Aristoteles, z.B. aus Angst (vor dem subjektiven Handlungsziel), beim Blinde-Mann-Spielen nicht erwischt zu werden, einen anderen erschlägt, hat kein großes, sondern ein lächerliches Gefühl, das keinerlei Verständnis für sein Handeln rechtfertigt (*Eudemische Ethik* 1225a11ff.). Nicht die empfundene Intensität eines Gefühls, als wie bedrohlich, großartig, erhaben usw. etwas empfunden wird, sondern der Inhalt eines Gefühls macht aus, ob dieses Gefühl bedeutend und groß und vielleicht sogar übermenschlich groß ist, oder ob es in den Bereich des Durchschnittlichen, Mittelmäßigen oder gar Unmenschlichen gehört.

Da ‚tugendhafte‘ Gefühle für Aristoteles die jeweils besten Gefühle sind, und die besten Gefühle nur die der jeweiligen Sache, Person, Situation wirklich gemäßen Gefühle sein können, kommt aus der Rationalität eines Gefühls eine Steigerung dieses Gefühls zu seiner möglichst höchsten Form; sie ist nicht Anlass für Mediokrität. Nicht die Gefühle braver Dienstmädchen, frommer Hausfrauen, tüchtiger Familienväter und wovon sonst noch in den vielen ‚moralischen Wochen- oder Monatsschriften‘ der Aufklärung zu lesen war, sondern möglichst differenzierte und inhaltsreiche Gefühle haben bei Aristoteles den Anspruch, als ‚vernünftig‘ zu gelten. Die Verdächtigung der Rationalität, sie lasse nur Gefühle zu, die man mit dem Verstand leicht beherrschen könne, große, die Grenzen der Regeln sprengende Gefühle könnten nicht zugleich verständige Gefühle sein, ist gegen einen völlig anderen Rationalitätsbegriff als den, von dem Aristoteles ausgeht, gerichtet. Nicht die Bändigung großer Gefühle durch eine rationalistische Reduzierung auf ein Mittelmaß ist das moralische Ziel, das Aristoteles für die Aufgabe der Dichtung hält. Sein Ziel steht dazu sogar im Gegensatz: Erst die Rationalität, die dazu führt, dass man die Größe eines Gegenstands begreift und in diesem Begreifen mit dem dadurch hervorgerufenen intensiven Gefühl erlebt, ist moralisch wertvoll, weil sie die Voraussetzung für einen richtigen und gerechten Umgang mit diesem Gegenstand ist.

Grundsätzlich muss man, bevor man die Aristotelische Einzelanalyse der tragischen Gefühle zu verstehen sucht, auch bedenken, dass diese Gefühle, die Gefühle der Furcht und des Mitleids, Gefühle des Zuschauers oder Lesers einer tragischen Handlungsdarstellung sein sollen, nicht etwa die Gefühle der handelnden Personen auf der Bühne. Dort geht es oft um ganz andere Gefühle wie etwa: Stolz, Empörung, Verbitterung, Liebe, Eifersucht usw. Weshalb Aristoteles beim Zuschauer gerade die Gefühle der Furcht und des Mitleids erregt wissen will, wird die Analyse selbst deutlich machen. Klar ist, dass diese Gefühle nach Aristoteles geeignet sein sollen, das Handeln und das Unglück der tragischen Personen in seiner ganzen Größe und seinem ganzen Ausmaß in einer emotionalen Zuwendung zu verstehen und nicht etwa auf ein Mittelmaß herunterzuziehen.

Der Bereich der tragischen Verfehlung *zwischen Tugend und Verbrechen*

In welcher Weise die Tragödie das Ziel, Furcht und Mitleid zu erregen, erreichen soll, bestimmt Aristoteles auf eine ungewohnte Weise. Er gibt keine rhetorischen Mittel an, die man einsetzen müsse, um die Zuschauer in diese Gefühle hineinzuziehen, er gibt auch keine psychologische Aufklärung über die inneren Entstehungsbedingungen von Gefühlen, er spricht vielmehr darüber, wie menschliches Handeln scheitern und unglücklich enden kann, und prüft an der Art und Weise, in der der Handelnde an diesem Scheitern von sich aus beteiligt ist, welche Form des Scheiterns mit Furcht und Mitleid begleitet und daher als tragisch empfunden werden kann.

Dieses für uns ungewöhnliche ist für Aristoteles das gewöhnliche Verfahren. Denn er beurteilt Gefühle zuerst von ihren Inhalten her: ‚Worauf ist die Aufmerksamkeit gerichtet, wenn jemand Scham, Zorn, Mitleid, Furcht empfindet?' Denn davon, ob jemand das Süße schmeckt und dieses Schmecken mit Lust oder Unlust empfindet, ob er meint, ungerecht behandelt zu sein und daran leidet usw., hängt ab, welche Gefühle er hat. Wenn geprüft werden soll, bei welcher Handlungsdarstellung jemand Mitleid empfindet, muss also geprüft werden, ob das eine Handlung ist, die in deutlicher Weise den Eindruck eines unverdienten Leids erweckt. Wenn geprüft werden soll, was Furcht erweckt, muss geprüft werden, ob das eine Handlung ist, die deutlich eine Bedrohung ist für den, der ihr ausgesetzt ist (aktuell, d.h. für den Handelnden, oder potentiell, d.h. für den Zuschauer). Genauso verfährt Aristoteles auch in diesem Kapitel.

Was Gefühle im allgemeinen und Mitleid und Furcht im besonderen sind, und mit welchen Mitteln der Kunst sie erregt werden können, hat er in seiner Psychologie, Ethik und Rhetorik behandelt (s. v.a. *Rhetorik* II, Kap. 1, 5 und 8). In der *Poetik* setzt er die Kenntnis dieser Disziplinen voraus und konzentriert sich allein auf die für eine Poetik der Tragödie relevante Frage:

Das ist für ihn, was die optimalen Bedingungen sind, unter denen das Scheitern einer Handlung mit der möglichst tiefsten und reinsten Form von Mitleid und Furcht erlebt werden kann.

Diese optimalen Bedingungen liegen für Aristoteles in einem Bereich zwischen völliger Unschuld und verbrecherischer Schuld. Der Begriff der Schuld ist zur Beschreibung dieses Gegensatzes angebracht, denn die Tragödie stellt ja das Scheitern eines Handelns dar. Handeln heißt aber für Aristoteles, selbst Ursache für das sein, was durch eine Veränderung zu Sein und Werden kommt (*Eudemische Ethik* 1222b29–31). Nur der also, der für das, was durch ihn ist oder wird, verantwortlich ist, handelt. Und nur dafür erhält er auch Lob und Tadel (*Nikomachische Ethik* 1109b31, 1110a33; *Eudemische Ethik* 1223a10f.), d. h., nur dafür wird er moralisch beurteilt.

Würde man diesen Handlungsbegriff nicht berücksichtigen, wäre unverständlich, weshalb Aristoteles in seine Aufzählung nicht den Fall aufnimmt, dass jemand durch äußere Umstände, durch Gewalt, Schicksalsschläge usw. ohne jedes eigene Verschulden ins Unglück gerät. Aristoteles kennt diesen Fall und unterscheidet ihn begrifflich als *atýchēma*, als ‚Unglücksschlag‘ von ganz oder teilweise selbstverschuldetem Handeln, das er als *adikía* oder *mochthēría*, ‚ungerechtes‘ oder ‚verdorbenes‘ Handeln, oder als *hamártēma*, als ‚Verfehlung‘ benennt (*Nikomachische Ethik* V, 10).

Dass dieser Fall in der *Poetik* nicht vorkommt, bedeutet also keineswegs, dass Aristoteles nicht an ihn gedacht hat. Er ist nicht erwähnt, weil er in einer Darstellung tragischen Handelns keinen Platz hat. Eine Schicksalstragödie ist für Aristoteles überhaupt keine Tragödie, sondern eine Geschichte von schrecklichen Ereignissen, die nicht in der Verantwortung des Handelnden lagen.

a) Der sittliche Vollkommene (*epieikḗs*)

Vom Scheitern eines unschuldig Handelnden kann bei Aristoteles nur in einem moralisch nicht relevanten Sinn die Rede sein: Die Handlung, in deren Verlauf er scheitert, muss von der Art sein, dass er dabei nicht durch eine eigene, selbst zu verantwortende Entscheidung zu diesem Scheitern (sc. seiner Handlungsziele) beigetragen hat. Dies ist dann der Fall, wenn er sich beim Handeln als *epieikḗs*, als *‚angemessen handelnd‘* bewiesen hat. Er ist der, der das, was man soll, auch wirklich tut (*Nikomachische Ethik* IX, 8, 1169a16), weil er sich in seinen einzelnen, konkreten Handlungen nach der Vernunft richtet. Das meint: Er wählt – wie es Sache der Vernunft ist – das für sich selbst Beste, er liebt sich selbst in der richtigen Weise und lässt sich daher nicht von dem, was (nur) im Augenblick angenehm oder unangenehm ist, einnehmen, sondern wählt immer das, was zu einem dauerhaft und wirklich glücklichen Leben beiträgt. Dieses wahrhaft Angenehme und Schöne ist ihm das höchste Gut, das manchmal auch über dem eigenen Leben steht, das

er (dann) selbstlos für andere einsetzt (*Nikomachische Ethik* IX, 8, 1168b35–69b2).

Aristoteles sagt vom *epieikḗs* auch, dass er *spoudaíos* sei (*Nikomachische Ethik* 1169a31f.), also jemand, der das, was er von Natur aus ist, möglichst vollendet entwickelt hat (s. o. Kap. 2, S. 231f.). Dass er das, was er als schön erkannt hat, auch tut, zeigt, dass er auch im Besitz einer weiteren Aristoteles sehr wichtigen Tugend ist, der *phrónēsis* (sittliche Klugheit, *prudentia*). (Aristoteles hat ihrer Analyse das ganze 6. Buch der *Nikomachischen Ethik* gewidmet; s. Cessi 1987, S. 184–209.) Das Besondere eines Menschen, der *phrónimos* ist, ist, dass er sich in vieler und langer Erfahrung ein ‚Auge der Seele' (*Nikomachische Ethik* 1143a35–b17, 1144a29f.) erworben hat, das ihn befähigt, im Einzelfall zugleich das diesen bestimmende Allgemeine zu erkennen. Das von Aristoteles oft gebrauchte Beispiel ist der Tapfere. Er beherzigt nicht einfach mit eisernem Willen Maximen wie ‚du darfst nicht weichen' – das ist nicht ein Allgemeines im aristotelischen Sinn –, sondern er hat in vielen Kampferfahrungen einen konkreten, reichen Schatz an Wissen darüber gewonnen, wem er wann, wie, wie lange usw. standhalten kann. Dieser Schatz steht ihm im Einzelfall so zur Verfügung, dass er ihn sofort auf diesen Fall anwenden kann. Allgemeines und Einzelnes sind bei ihm „*zusammengewachsen*", „*konkret*" (ebd. 1147a22; zur Tapferkeit s. 1115a6ff.).

Tapferkeit in diesem Sinn kann man zwar in einzelnen Handlungen beweisen, man ist aber nicht durch eine einzelne Handlung tapfer. Tapferkeit hat man nur, wenn sie bereits zu einem festen Habitus geworden ist. Analoges gilt für den *epieikḗs*. Das bedeutet freilich nicht, dass ein Tapferer nicht auch einmal feige, ein sittlich Vollkommener nicht auch einmal unbeherrscht handeln kann. Er tut dies dann aber nicht, sofern er tapfer oder sittlich vollkommen ist, sondern sofern er einmal davon abweicht. Die Aussage, dass der sittlich Vollkommene keine Fehler macht, muss man in diesem Sinn verstehen, sonst wäre der sittlich Vollkommene bei Aristoteles eine Idealkonstruktion, die niemals verwirklicht werden könnte.

Sehr viele Interpreten von der Renaissance bis in die Gegenwart sind überzeugt, dass die ‚Helden', ‚Heroen' der griechischen Tragödie Menschen dieser ‚idealen' Art sind. Wenn Ödipus aus Liebe zum Land und zur Wahrheit nicht ruht, bis er sich selbst erkannt hat, wenn Antigone aus Liebe zu Familie und Bruder den Tod für ‚schöner' hält als das Leben, wenn Herakles (im *Herakles* des Euripides) im Dienst für Land und Familie Schweres vollbringt und zuletzt noch Frau und Kinder vor dem Tyrannen rettet – wenn alle diese Menschen so handeln und dennoch scheitern, dann, so scheint es, scheitern sie nicht aus sich selbst, sondern sie werden vernichtet, obwohl, oder vielleicht sogar: weil sie große, gute und an ihrem Unglück unschuldige Menschen sind: „*If there is a Greek word which can be generally applied to the leading characters of tragedy it is ἐπιεικής [*epieikḗs*]*" (Lucas 1968, S. 140).

Es ist eine Konsequenz dieser Deutung, die schon der erste *Poetik*-Kommentator der Renaissance, Robortello, vorgeschlagen (*Explicationes*, S. 133) und die gerade jetzt wieder Lurje (2004, passim) mit großem Aufwand an geistesgeschichtlicher Gelehrtheit durchgefochten hat, dass man Aristoteles, der in seiner *Poetik* ein detail- und umfangreiches Wissen der Tragödie des 5. Jahrhunderts beweist, kritisch entgegenhalten muss, dass seine *Hamartia*-Theorie auf die meisten Tragödien überhaupt nicht zutreffe: Die ‚Helden' der griechischen Tragödie scheitern nicht an Fehlern, sondern an ihrer Größe und an der Größe des Anspruchs, dem sie ausgesetzt sind. Auch wenn hier eine Einzelinterpretation griechischer Tragödien nicht möglich ist, kann man doch die Frage stellen, ob diese Kritik in Kenntnis der besonderen sittlichen Qualität, die für Aristoteles den *epieikḗs* ausmacht, vorgebracht sein kann: Auch wenn Euripides viel tut, um das Handeln Medeas verständlich und bemitleidenswürdig erscheinen zu lassen – der Tod ihrer Kinder bringt sie um das ganze Glück des ihr noch verbleibenden Lebens, an das sie also kaum in der Weise eines *epieikḗs* gedacht haben kann. Analoges gilt für viele Euripideische Figuren, etwa für Phaidra, die Euripides sehr edel gezeichnet hat, die aber dennoch ihren Gegner Hippolytos, damit er lerne, was Besonnenheit sei, durch ein falsches Zeugnis in den eigenen Tod mit hineinzieht. Und ist der Philoktet des Sophokles, der in erstarrter Wut auf Heilung und Ehre verzichtet, um die griechischen Heerführer zu ‚bestrafen', jemand, der nur an das, was ihm wirklich gut tut, denkt? Gilt das für Aias, der aus verletztem Stolz wahnsinnig wird, für Deianeira, die aus leidenschaftlicher Beunruhigung wegen der Untreue ihres Mannes an die Herkunft des Zaubermittels nicht denkt, das sie ihm schickt, usw.?

Wenigstens als These möchte ich hier feststellen, dass es keine mir bekannte griechische Tragödie des 5. Jahrhunderts gibt, in der die tragischen Personen Menschen im Sinn der sittlichen Vollendung sind, die Aristoteles mit dem Prädikat *epieikḗs* benennt. Diese tragischen Personen sind ihren charakterlichen Tendenzen nach *spoudaíoi*, sie sind es aber nicht in der Vollendung wie der *epieikḗs*. Es gibt bei ihnen, wenn auch aus verständlichen, jedem mitfühlenden Zuschauer einleuchtenden Gründen, die Möglichkeit, dass sie das für sie Richtige aus den Augen verlieren und sich zu einer Fehlentscheidung bewegen lassen.

b) Der sittlich Verkommene (*mochthērós, ponērós*)

Genauso wie Aristoteles das Scheitern einer Handlung, das ganz ohne jedes Verschulden zustande gekommen ist, weil der Handelnde *‚alles, was bei ihm lag'*, (*to eph' hēmín*) richtig gemacht hat, nicht als ein tragisches Scheitern versteht, beurteilt er auch ein Scheitern, für das der Handelnde ganz und gar selbst verantwortlich gemacht werden muss, nicht als tragisch. Auch in die-

sem Fall geht es nicht um äußere Schicksalsschläge, die den Bösen treffen und vernichten (das kann man natürlich darstellen, man hätte dann aber eine Art fiktionaler Geschichtsschreibung, keine Dichtung produziert), sondern um ein Handeln, bei dem es durch und durch eigene Schuld ist, dass jemand sein Glück verspielt. Dieser Fall tritt nach Aristoteles nur bei verbrecherischen Menschen ein, mit denen man kein Mitleid empfindet, weil sie ihr Unglück verdient haben, bei denen der Zuschauer oder Leser aber auch nichts findet, was er mit sich vergleichen könnte, so dass er das Unglück dieses Menschen auch nicht fürchtet. Es bewegt ihn nicht, wenn ein solcher ins Unglück gerät, und er fürchtet auch nicht, dass er selbst von einem solchen Unglück getroffen werden könnte.

Es ist wichtig, den Begriff von Verbrechen, den Aristoteles hier voraussetzt, zu beachten. Denn es gibt viele Interpreten und auch bedeutende Dichter, die darüber erstaunt waren, dass Aristoteles das Handeln verbrecherischer Menschen völlig von der tragischen Bühne verbannen wollte. Gemeint ist dabei oft, dass Aristoteles Menschen, die fähig sind, schwere Übeltaten mit bewusster Absicht zu begehen, nicht für mögliche tragische Figuren gehalten habe. Auch das wäre wieder ein Beispiel dafür, dass Aristoteles die Tragödien des 5. Jahrhunderts ziemlich schlecht gekannt habe. Denn solche schreckliche, mit Absicht begangenen Verbrechen gibt es im griechischen Theater: Medea, die ihre Kinder mit vollem Wissen um das, was sie tut, umbringt (1453b27–29); Klytämnestra, die aus buhlerischer Liebe ihren heimkehrenden Mann erschlägt (1453b23). Viel Blut fließt auch im Euripideischen *Kresphontes* (1454a5); um Kindermord geht es in der *Melanippe* (1454a31); um Verwandtenmord im *Meleagros* (1453a20); um eine regelrechte Geiselnahme im *Orestes* (1453a20, 1453a37) usw. Die eben genannten Beispiele sind alle Beispiele, auf die Aristoteles selbst in der *Poetik* Bezug nimmt. Er hat sie also gekannt und offenbar nicht für Beispiele eines verbrecherischen Handelns von der Art, die nicht mehr als tragisch empfunden werden kann, gehalten.

Über das, was einen Menschen in seinen Augen zum Verbrecher macht, sagt Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik*, es bestehe darin, grundsätzlich nicht zu wissen, was wirklich angenehm und gut für einen ist, und zu meinen, man brauche sich darum auch gar nicht zu kümmern, sondern könne den eigenen Willen, und das heißt das, was einem gerade angenehm erscheint, absolut setzen und man müsse sich nur danach richten (*Nikomachische Ethik* III, 1, 1110b28–31).

Dass diese Art von Unwissenheit moralisch relevant ist, ergibt sich konsequent aus dem aristotelischen Wissensbegriff. Denn diese Unwissenheit hat ihren Ursprung in einer dauerhaften Verweigerung, die eigenen Erkenntnisfähigkeiten ihrer sachlichen Potenz nach richtig einzusetzen, sie schädigt den Menschen daher, je nach dem Bereich, in dem er sich diese Verweigerung zur Gewohnheit hat werden lassen, substantiell und nicht nur beiläufig.

In dieser Vernachlässigung der Vermögen, die der Mensch hat und von denen er wissen kann, weil er selbst es ist, der sie gebrauchen kann, liegt für Aristoteles der eigentliche Übergang von einem nur schuldhaften zu einem verbrecherischen Leben. Man hat die eigenen Fähigkeiten, etwa zur Wahrnehmung, nicht nur zum Sehen, Hören, Schmecken und um der dabei empfundenen Lust willen: Alle diese einzelnen Fähigkeiten haben auch ihre Funktion für die Selbsterhaltung und Selbstverwirklichung des ganzen Menschen. Wenn, wie Aristoteles aufzuweisen versucht hat, in ihrer vollendeten Aktivierung das eigentliche Glück des Menschen besteht, dann ist das Nicht-zusammen-wirken-Wollen, das Sich-nicht-Kümmern um die Funktion des Einzelnen im Ganzen, der eigentliche Anlass, der den Menschen um sein ihm mögliches Glück bringt. Also ist jemand, der meint, nicht nur hin und wieder, sondern grundsätzlich nicht gehalten zu sein, sich um die Einheit seiner menschlichen Akte kümmern zu müssen, derjenige, der sich am meisten schädigt und der damit zugleich seine ihm aufgegebene Freiheit am wenigsten entfaltet: Er überlässt sich jedem Lust- oder Unlustgefühl, wenn es gerade da ist, und glaubt – und das erst macht die Eigenverantwortlichkeit seines Fehlhandelns aus – dazu auch jedes Recht zu haben. Grundsätzlich nicht zu wissen, was gut und schlecht für einen ist – obwohl man es wissen könnte – das ist es daher, was den Verbrecher zum Verbrecher macht. Aristoteles bringt damit auf den Begriff, was Platon in seiner Beschreibung des *‚melancholischen Tyrannen'* im *Staat* (562ff.) anschaulich vor Augen geführt hat: Es ist die Unfähigkeit und Unwilligkeit, bei seinem Verhalten überhaupt noch Unterschiede machen und anerkennen zu wollen: Weder, ob etwas gut oder schlecht, ehrenvoll oder entehrend, notwendig oder überflüssig ist usw. – kein irgendwie geartetes Kriterium soll Verbindlichkeit haben. Es zählt nur die augenblickliche Lust oder Unlust, für deren Erlangung oder Vermeidung jedes Mittel recht ist (s. Schmitt 2003a, S. 514–519).

Die Art von Menschen, die Platon und Aristoteles hier im Auge haben, sind keineswegs die großen, heroischen Verbrecher, die auf der Bühne etwa Corneilles oder Shakespeares bisweilen vorkommen, es sind, wie schon Platons Rede vom ‚melancholischen Tyrannen' andeutet, wehleidige Menschen, *„verzärtelte Seelen"* (*Staat* 563d), denen die geringste Beeinträchtigung ihrer Augenblicksbefindlichkeit als Versündigung an ihnen selbst gilt, so dass sie sich im Recht zu jeder Art von Bestrafung und Vernichtung fühlen.

Diese Menschen werden nicht zu großen Verbrechen geführt, weil sie von großen, vielleicht übermenschlichen Leidenschaften bewegt sind, sondern sie sind und wirken verbrecherisch, weil sie alles durcheinander bringen, sie sind ‚teuflisch', ‚diabolisch' (*diábolos* heißt ja: ‚der, der alles umwirft, durcheinander wirft'). Man braucht nur irgendeine Biographie verbrecheri-

scher Diktatoren zu lesen, etwa von Hitler oder Stalin, um zu erfahren, dass diese Analyse auf guter Beobachtung beruht.

Aristoteles' Bemerkung, wenn ein solcher Verbrecher mit seinen Handlungszielen scheitere und unglücklich ende, befriedige das zwar unser Gefühl der Menschlichkeit (*to philánthrōpon*), errege aber nicht unser Mitleid, hat zu vielen kontroversen Deutungen Anlass gegeben, vor allem deshalb, weil Lessing in diesem *philánthrōpon* eine allgemeine Menschenliebe hat erkennen wollen, die als eine elementare Grundbedingung, gleichsam wie ein *„Funke"* die Basis für die stärkere Form des Mitgefühls, d. h. für *„die Flamm'"* des Mitleids bilde. Diese allgemeine Menschenliebe gewährten wir sogar dem Verbrecher, dessen Taten wir verabscheuten, dessen Leiden, etwa bei einer grausamen Hinrichtung, uns dennoch anrühre (*Hamburgische Dramaturgie*, 76. Stück). Gegen diese Deutung haben viele Philologen Einspruch erhoben mit dem Hinweis, eine solche universale Menschenliebe sei erst christlich, in der Antike habe man ein solches Gefühl der allgemeinen Menschlichkeit noch nicht entwickelt (Schadewaldt 1955; Dilcher 1996, S. 90f.).

Wie viele der kategorischen Unterscheidungen zwischen ‚antik' und ‚modern' ist auch diese bestenfalls bedingt richtig (s. dazu gut Radke 2003b, S. 203ff.).

Vielleicht sollte man zunächst daran erinnern, dass uns die von Aristoteles beschriebene Einstellung zum Verbrecher nicht grundsätzlich fremd ist. Wenn ein Hitler oder Stalin in seinen Vorhaben scheitert oder gar vernichtet wird, empfinden wir kein Mitleid, ja eine Darstellung, die in der bloßen Konzentration auf das Leid, das mit diesem Scheitern einhergeht, mehr unser Mitleid als unser Gerechtigkeitsempfinden erregt, beurteilen wir als ungehörig, zumindest als problematisch. Und wir klagen den Tyrannenmörder nicht an, sondern ehren ihn.

Aristoteles kennt selbst den Fall, dass das Leid eines Menschen, für den wir kein Mitleid empfinden, unser Mitgefühl bekommt einfach aufgrund des *páthos*, des physischen Schmerzes, der ihn trifft (Kap. 14, 1453b17f.). Dieses Mitgefühl, das wir jedem Leid entgegenbringen, ist für ihn aber nicht die elementare Grundlage einer allgemeinen Menschenliebe, auf der aufbauend wir dann stärkere Formen des Mitleids entwickeln. In diesem Sinn ist die Philanthropie für ihn keine universale Menschenliebe.

In einem anderen Sinn ist die Philanthropie für ihn aber sehr wohl etwas Universales, zum Menschen als Menschen Gehörendes. Dass der Mensch dem Menschen Freund ist, nur weil er Mensch ist, ist eine mehrfach von Aristoteles ausgesprochene Überzeugung (z. B. *Nikomachische Ethik* VIII, 1, v. a. 1155a16–21). (Schon die Tatsache, dass diese Überzeugung von Thomas von Aquin geteilt wird, spricht gegen eine Opposition ‚antik' – ‚christlich' in diesem Punkt; s. z. B. *In Eth. Nicom.*, Nr. 1541, Nr. 1552, und insges. zu *Nikomachische Ethik* VIII.) Freund sein heißt für ihn: das für den Anderen

wirklich Gute wollen. Eine allgemeine Menschenliebe strebt also nach dem für die Menschen allgemein Guten. Dieses Gute bewirkt nicht, sondern zerstört der Verbrecher. Ein guter Mensch kann sich deshalb an Glück und Erfolg eines Verbrechers nicht freuen, er wird sich vielmehr freuen, wenn dieser mit seinen Zielen scheitert, auch wenn er das Leid als solches, das diesem widerfährt, bedauert. Dass Aristoteles dieses Bedauern nicht (bereits) für Menschenliebe hält, ist keinesfalls Zeichen einer entwicklungsgeschichtlich zurückliegenden Denkart. Der auch in aristotelischem Sinn berechtigte Wunsch, dass keinem Menschen, auch nicht einem Verbrecher, ein ihn schädigendes Leid geschehe, kann und darf nur nicht zu Mitleid im aristotelischen Verständnis führen. Denn Mitleid ist für Aristoteles nicht jede Form, in der man sich irgendwie von einem Leid anrühren lässt, gleichgültig, ob dieses Leid die Verzweiflung des Verbrechers über den Misserfolg seiner schlimmen Absichten oder ein auf eine bloße Nichtigkeit gegründetes subjektiv großes Unglücksgefühl ist. Mit solchem Leid mitzufühlen ist ja oft nichts anderes als eine bloße Rührseligkeit.

Mitleid, das diesen Namen verdient, ist für ihn erst (s. u. S. 478f.): im Leid des anderen etwas Vergleichbares mit sich selbst zu erkennen und es für unverdient zu halten. Mit einem Mann wie etwa Adolf Hitler Mitleid zu entwickeln, wenn er seine letzten Tage durchlebt, müsste notwendig dazu führen, sich in seine sentimentale Wehleidigkeit, durch die er noch in seinen letzten Stunden selbst ihm bisher vertraute Menschen verdächtigte und vernichtete, einzudenken und sie für (zumindest irgendwie) berechtigt zu halten. Das ist kein aus Humanität wünschenswertes Verhalten, sondern es ist selbst sentimental, und es ist gut, es von einer richtigen Form der Menschenliebe und einem aus ihr sich entwickelnden Mitleid zu unterscheiden. Aristoteles selbst ordnet die Menschenliebe nicht einem elementaren Grundgefühl zu, sondern der Tugend der *eleutheriótēs* (lateinisch: *liberalitas*), einer freien, vornehmen Gesinnung, die lieber anderen Gutes gewährt, als selbst Gutes annimmt. Diese freie Charakterhaltung ist nach ihm ausgezeichnet durch Milde, Menschenliebe, Mitleidigkeit, freundschaftliche Gesinnung gegenüber dem Freund wie dem Fremden und durch Liebe zum Schönen und Guten (*Über Tugenden und Laster*, 1250b32–35; zur *eleutheriótēs* im allgemeinen s. *Nikomachische Ethik* IV, 1–3; *Eudemische Ethik* III, 4).

c) Die tragische Verfehlung (*Hamartia*)

α) Unwissenheit und Unfreiwilligkeit beim Handeln

Die richtige Bestimmung der untragischen Formen menschlichen Scheiterns ist von größter Bedeutung dafür, wie der zwischen ihnen liegende Bereich, den Aristoteles als den Bereich einer *‚tragischen Verfehlung‘* (*hamartía*) bezeichnet, verstanden werden muss. Dies gilt gleich für die erste wichtige Be-

stimmung, die Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* aus dieser Abgrenzung ableitet. Er sagt nämlich: Mitleid und Verständnis habe man nicht mit dem, der im allgemeinen nicht wisse, was zuträglich für ihn sei, sondern nur mit dem, der das in Bezug auf einzelne Umstände bei seinem Handeln nicht wisse. Denn nur diese Art des Unwissens sei unfreiwillig und verdiene Mitleid und Verständnis; die grundsätzliche Unwissenheit über das, was gut und zuträglich für einen ist, bedeute nicht, dass man unfreiwillig handle, sondern dass man sittlich verdorben sei (III,2, 1110b28–1111a2, s. auch 1140a25–28). *„Die sittliche Verdorbenheit* (mochthēría) *aber ist freiwillig"*, wie Aristoteles auch später noch einmal betont: 1113b16f. (zum Problem der Freiwilligkeit bei Aristoteles s. zusammenfassend Rapp 1995; Jedan 2000).

Der Gegensatz, um den es hier geht, ist der Gegensatz zwischen einer allgemeinen Verdorbenheit eines Menschen, dem es bei seinen Entscheidungen grundsätzlich gleichgültig ist, ob seine Ziele gut oder schlecht sind, und Formen sittlich falschen Verhaltens, bei denen diese Gleichgültigkeit nicht vorliegt, sondern wo der Handelnde bestimmte, auch für ihn verbindliche Werte zwar anerkennt, aus bestimmten Gründen aber von diesen Werten abweicht. Viele interpretieren diese Stelle aus der *Nikomachischen Ethik* dagegen so, als ob Aristoteles nur zwischen einer mit Absicht und Wissen und einer ohne Wissen getätigten Entscheidung für etwas Schlechtes oder Schädigendes differenziere und allein einem Handeln aus gänzlich unverschuldeter Unwissenheit Mitleid und Verständnis zubillige:

Diese Konsequenz meinte schon Robortello ziehen zu müssen (*Explicationes*, S. 129–132), Lurje (2004, S. 291f.) schließt sich ihm wieder an: *„Das bedeutet, dass nach Aristoteles nur die Handlungen als unfreiwillig und des Eleos würdig zu gelten haben, die aufgrund der nicht verschuldeten Unwissenheit über handlungsrelevante Umstände geschehen."*

Die überaus sorgfältige und feingliedrige Abwägung der verschiedenen Aspekte, unter denen komplexe Handlungen teils freiwillig, teils unfreiwillig, und mehr oder weniger unfreiwillig und deshalb mehr oder weniger lobens- oder tadelnswert sind, würde damit von Aristoteles selbst wieder aufgehoben. Sobald jemand irgendwie wissen konnte, was er tut, hätte er keinen Anspruch mehr auf Verständnis und Mitgefühl, denn ein mitleidwürdiges Fehlhandeln läge nur vor, wenn jemand von sich aus überhaupt keine Möglichkeit, das Richtige zu erkennen, gehabt hätte.

Die Folge davon wäre, dass Aristoteles das Handeln z. B. einer Medea als untragisch beurteilen müsste, weil es, wie er selbst sagt, mit Absicht und Wissen (Kap. 14, 1453b27–29) ausgeführt wird und also kein Mitleid verdienen dürfte. Er führt Medeas Handeln aber gerade als ein Beispiel dafür an, wie man Mitleid und Furcht nicht nur durch irgendwelche szenischen oder rhetorischen Mittel der Affekterregung, sondern – wie es die besseren Dichter tun – aus der Handlungsanlage selbst heraus erzeugen kann.

Der Hinweis auf die Euripideische *Medea* gibt zugleich einen Hinweis darauf, dass Aristoteles keine schlechten Gründe hat, wenn er ein Handeln nicht bereits deshalb als verbrecherisch beurteilt, weil es mit bewusster Absicht etwas (objektiv) Böses will. Euripides hat in seinem Drama von vielen Seiten her deutlich gemacht, dass Medea nur auf ein Unrecht reagiert, und zwar auf ein Unrecht von größtem Ausmaß, und hat auf der Bühne selbst, v. a. von den Frauen der vornehmen Gesellschaft Korinths, deutlich machen lassen, dass Medeas Handeln mehr Verständnis gebührt als dem Jasons. Jasons Behauptung, Medea könne sich glücklich preisen, ein barbarisches mit einem zivilisierten und rechtlichen Land getauscht zu haben (V. 534–538), wirkt in diesem Stück lächerlich (s. Schmitt 1994b).

Gerade mit Blick auf Fälle dieser Art sagt Aristoteles, dass jemand, der aus Zorn oder Empörung handelt, niemand ist, der das, was er tut, wirklich und mit allein von sich gesetzten Zielen will. Der Anfang der Tat liege ja nicht bei dem, der vom Affekt überwältigt ist, sondern bei dem, der ihn in Zorn gebracht hat. Der Zorn richte sich gegen etwas, was jemandem als Unrecht erscheint. Wenn man eine *Verfehlung* dieser Art begehe (*hamartánontes* 1135b22f.), d. h., wenn die Verfehlung aus Zorn oder anderen Affekten, die notwendig oder von Natur zum Menschen gehören, geschehe, dann begehe man zwar Akte der Ungerechtigkeit, sei aber nicht grundsätzlich ungerecht und ein schlechter Charakter, weil die Tat ja nicht in einer völligen Verdorbenheit des Charakters begründet sei (*Nikomachische Ethik* V, 10, 1135b11–36a9).

In solchen Fällen handle man zwar in einer Art Unwissenheit, für die man eine Teilverantwortung trage, die also zum Teil freiwillig sei, dieses Unwissen sei aber durch Gefühle verursacht, die in der menschlichen Natur begründet und menschlich begreiflich seien. Nur für Gefühle aber, die diesen Bedingungen nicht mehr genügen, gebe es keine Nachsicht (ebd., 1136a5–10).

Dass man (irgendwie) weiß, welches Ziel man mit seinem Handeln verfolgt, heißt also keineswegs, dass man sich um Recht und Unrecht überhaupt nicht kümmert, um einfach seine jeweiligen subjektiven Ziele durchzusetzen. Daher muss man auch bei einem solchen Handeln abwägen, was an ihm freiwillig und was unfreiwillig ist. Denn es beruht nicht auf einem allgemeinen Unwissen über das, was gut und zuträglich für einen ist – und das ist es, wofür man getadelt werde (*Nikomachische Ethik* III, 2, 1110b33), – sondern auf einem Unwissen über einzelne Teilaspekte davon. Für dieses Unwissen gibt es Mitleid und Verständnis, denn das, was aus diesem Unwissen heraus getan wird, sei unfreiwillig.

In diesem Sinn also gehört es in die Kategorie des Unfreiwilligen, nicht aber in dem Sinn, dass dieses Unwissen in jeder Hinsicht unverschuldet ist.

Viele lassen ihr Urteil vom Aristotelischen Sprachgebrauch verwirren, den sie extrem wörtlich nehmen. Wenn Aristoteles z. B. von ‚dem' Unbe-

herrschten spricht, dann meint er nicht jedes Mal einen Menschen, dessen charakterlicher Grundzug die Unbeherrschtheit ist, sondern er benutzt den Ausdruck im Sinn einer begrifflichen Analyse der Unbeherrschtheit: Was sind die Bedingungen, die gegeben sein müssen, damit man von einer Unbeherrschtheit sprechen kann? So sagen auch wir etwa: ‚Der Dieb entwendet heimlich fremdes Eigentum', und benennen damit, was für ein solches Handeln charakteristisch ist, wir wollen damit nicht zum Ausdruck bringen, dass nur, wer Stehlen zum Beruf gemacht hat, ein Dieb ist. So ist es auch, wenn Aristoteles sagt: „*Wer davon* (sc. von den Einzelheiten) *etwas nicht weiß, handelt unfreiwillig*" (*Nikomachische Ethik* 1111a2). Das heißt nicht, dass nur der, der sämtliche Umstände, die zu einer Fehlhandlung beitragen, nicht kennt, unfreiwillig handelt, diesen Fall gibt es nach Aristoteles gar nicht, höchstens bei Geisteskranken (ebd., 1111a6f.), sondern dass der Aspekt der Unfreiwilligkeit dort liegt, wo jemand bestimmte äußere oder innere Bedingungen eines Handelns nicht kennt.

Das gilt auch für die wichtigste Differenzierung, die Aristoteles bei den Formen der Unwissenheit beim Handeln macht: Man könne „*aus Unwissenheit*" (*di' ágnoian*) oder „*in Unwissenheit*" (*agnoṓn*) beim Handeln einen Fehler machen (*Nikomachische Ethik* 1110b25).

‚Aus Unwissenheit' handelt man, wenn man ein bestimmtes Wissen, das zum richtigen Handeln nötig wäre, ohne eigenes Verschulden nicht hat. Den Fehler, den man aus einem solchen Unwissen heraus macht, hat man zwar selbst, aber natürlich nicht aus freien Stücken gemacht.

‚In Unwissenheit' handelt man, wenn man ein bestimmtes Wissen zwar hat oder leicht haben könnte, aus bestimmten Gründen aber, z. B. aus Leichtsinn oder aus emotionaler Erregtheit, gerade nicht benutzt. Der Fehler, den man in diesem Zustand macht, ist nicht als ganzer unfreiwillig, da man für ihn einen Teil Eigenverantwortung trägt. Diese Art von Fehler ist der bei weitem häufigste Grund für das Scheitern einer Handlung, und sie erfordert eine differenzierte Behandlung. Man muss hier die Aspekte möglichst genau unterscheiden, in Bezug auf was, in welchem Bereich, in welchem Ausmaß usw. Eigenverantwortung vorliegt und wo nicht. Sie als ganze dem Bereich einer selbst zu verantwortenden Schuld zuzuweisen, für den es kein Mitleid und kein Verständnis gibt, wäre ein ethischer Rigorismus, für den es bei Aristoteles nicht einmal Ansätze gibt.

β) Ein Beispiel: Deianeira in den Trachinierinnen

Wenn z. B. (in den *Trachinierinnen* des Sophokles) Deianeira, die Frau des Herakles, sieht, wie ihr Mann aus dem Krieg mit einer neuen, jungen Frau zurückkommt, und in große Sorge gerät, ihn, den lange Ersehnten, zu verlieren, dann ist sie in einem Gefühlszustand, den Aristoteles als menschlich bezeichnen würde. Aus Angst, Sorge und Eifersucht richtet sie ihre ganze

Aufmerksamkeit darauf, wie es ihr gelingen könne, sich Herakles zu erhalten. Da denkt sie an ein Zaubermittel, das sie einmal von einem Kentauren bekommen hat. Es werde bewirken, dass Herakles niemals mehr eine andere Frau erblicke, die er lieber habe als sie (Sophokles, *Trachinierinnen,* V. 555–587). Dieses Mittel lässt sie Herakles überbringen, um gleich wieder in eine neue Sorge zu geraten. Sie erinnert sich, dass das Angebot des Kentauren zweideutig gewesen sein könnte. Denn das Mittel ist nichts anderes als das Blut des sterbenden Kentauren. Herakles hatte ihn mit einem seiner vergifteten Pfeile erschossen, weil er sich an Deianeira vergriffen hatte. Das vergiftete Blut könnte also für Herakles tödlich sein. Wenig später muss sie erfahren, dass es tatsächlich tödlich war.

Deianeiras Handeln ist in signifikanter Weise ein Handeln *in Unwissenheit.* Denn sie verfügt über das nötige Wissen, es ist ihr sogar völlig präsent, sie muss sich nicht erst mühsam erinnern. Sie ist aber aus leidenschaftlicher Erregung so ganz auf die Suche nach einer möglichen Rettung konzentriert, dass sie nicht alle Aspekte dieses Wissens beachtet (Aristoteles sagt: ‚aktualisiert') und zu Ende denkt. Sie hat das Wissen also, sie benutzt es aber nicht.

Wenn man die Aspekte des Freiwilligen und Unfreiwilligen bei Deianeira auseinanderlegt, so ist aber klar, dass sie das, was sie auf Grund des nicht benutzten Wissens tut, nicht will: Sie will Herakles nicht töten. Das ist in keiner Weise ihre Absicht. Da die moralische Beurteilung einer Tat, wie Aristoteles immer wieder betont (zentral: *Eudemische Ethik* II, 11, 1228a3–19), aber nicht vom objektiven Tathergang, sondern von der damit verbundenen Absicht abhängt, kann Deianeira nicht als Mörderin, nicht als jemand, der mit bewusster Absicht töten wollte, beurteilt werden. Sie hat den Tod des Herakles unfreiwillig herbeigeführt.

Im Drama des Sophokles selbst verteidigt Hyllos, der Sohn des Herakles, die Mutter gegenüber dem Vater, der sie als Mörderin aburteilt, mit eben diesem Argument: *„... sie hat gefehlt* (hḗmarten), *aber nicht aus freiem Wollen"* (V. 1123), denn *„sie hat zwar gefehlt* (hḗmarte), *das, wonach sie strebte, war aber gut"* (chrēstá, *‚rechtschaffen'*, V. 1136).

Hyllos benennt mit diesem Worten genau die beiden Bedingungen, die auch Aristoteles für die Voraussetzung eines mitfühlenden Verständnisses hält: Das, was jemand will, muss grundsätzlich gut, rechtschaffen sein (s. auch Kap. 15), und die Verfehlung soll nicht durch absichtliche Planung zustande gekommen sein.

Weder bei Aristoteles noch bei Sophokles gilt ein in dieser Weise fehlendes Handeln aber in jeder Hinsicht als unfreiwillig und als gänzlich unverschuldet. Am wenigsten Verständnis gewährt sich bei Sophokles Deianeira selbst. An einigen zurückgebliebenen Flocken des Gewands, das sie mit dem Zaubermittel bestrichen hatte, erkennt sie die zerstörerische Wirkung dieses Mittels und damit zugleich, dass sie sich betören lassen hat und zu spät zur

Erkenntnis kommt (V. 672–711). Sie wusste seit langem, wie schnell, stark und unerbittlich das Gift der Pfeile des Herakles wirkt, sie hätte also die tatsächliche Wirkung des Bluts des Kentauren kennen müssen (V. 712–718). So beschließt sie, wenn Herakles stirbt, sich auch selbst den Tod zu geben – und führt die beschlossene Strafe auch aus.

Deianeira verurteilt sich nicht, eine Mörderin zu sein. Dazu gab es keinen Willen in ihr, in dieser Hinsicht fällt ihr Tun unter die Kategorie des Unfreiwilligen. Sie verurteilt sich, weil sie sich betören hat lassen, d. h., sie beurteilt die Emotion, aus der heraus sie gehandelt hat, (wie Aristoteles) nicht als unfreiwillig. Im Gegenteil: Das schöne Bild der Hoffnung, Herakles zurückzugewinnen, war ihr sehr erwünscht, so erwünscht, dass sie alles andere darüber vergessen hat. Das, was man gerne will, weil es einen mit Lust erfüllt, ist aber nicht unfreiwillig, wie Aristoteles betont (*Nikomachische Ethik* III, 3, 1111a32–b3), also ist ein Handeln aus Affekt nicht unfreiwillig.

Wenn man keinen sinnlosen Wortstreit führt, wird man darin, dass ein Handeln aufgrund eines Affekts oder einer Gefühlsaufwallung (*diá páthos*) zugleich unfreiwillig und freiwillig genannt werden kann, keinen Widerspruch finden. Es ist unfreiwillig und freiwillig in Bezug auf etwas anderes. Es ist unfreiwillig, genauer: es kann unfreiwillig sein, in Bezug auf die Frage, ob es ein absichtlich verbrecherisches Handeln war. Das ist es nicht, wenn die Grundtendenz, aus der heraus das Ziel gewählt war, gut war – wie bei Deianeira: Ihr Ziel, die Liebe des Gatten zu erhalten, war gut und kam aus einer guten Charaktertendenz. In dieser Hinsicht gehört ihr Handeln in die Kategorie des Unfreiwilligen, sie wollte den Tod ihres Mannes nicht. Aristoteles weist ausdrücklich darauf hin, dass diese Unfreiwilligkeit auch von den Gerichten bei der Beurteilung einer Tat anerkannt wird (*Nikomachische Ethik* V, 10, 1135b25–27). Es ist aber auch freiwillig, nämlich in Bezug auf einzelne Umstände, die für die Täuschung über das tatsächliche Handlungsergebnis verantwortlich waren. Deianeira hat das Mittel, mit dem sie ihr Ziel erreichen wollte, nicht genug bedacht, weil sie sich freiwillig einer Lust hingegeben hat und sich freiwillig von einer Unlust hat abschrecken lassen, ein Wissen, das ihr grundsätzlich zur Verfügung stand, im richtigen Augenblick wieder zu vergegenwärtigen, von ihm, wie Aristoteles sagt, auch Gebrauch zu machen (*Nikomachische Ethik* VII, 5, 1146b31–35).

γ) Hamartia *und* Unbeherrschtheit *(*akrasía*)*

Was eine tragische *Hamartia* ist, wird klar aus ihrer Abgrenzung gegenüber dem Handeln des sittlich und charakterlich Vollkommenen (*epieikḗs*) und dem sittlich und charakterlich Verdorbenen (*mochthērós*). Beim *epieikḗs* ist das, was mit der Vernunft als gut und angenehm erkannt wird, ‚*zusammengewachsen*' mit der Erkenntnis der jeweiligen Einzelbedingungen des Handelns. In dem Maß, in dem jemand *epieikḗs* ist, weicht er in seinem Handeln daher

nicht von dem, was für ihn wirklich gut ist, ab. Es ist wie bei dem, der einen guten Geschmack erworben hat. Wer ein erfahrenes ‚Auge' für die Schönheit von Malerei hat, weiß nicht nur im allgemeinen, was ein gutes Bild ausmacht, er ‚sieht' es auch beim Umgang mit einzelnen Bildern und ist nicht in Gefahr, minderwertige, kitschige Bilder qualitätsvollen vorzuziehen – sie gefallen ihm einfach nicht.

Er handelt freiwillig, d. h. weder unter Zwang noch in Unwissenheit, und zugleich frei, d.h., er will das, was er tut, wirklich, weil er das tut, was wirklich angenehm für ihn ist.

Der *mochthērós* lässt sich von der Vernunft keine Vorschriften bei seinen Lust- und Unlusterfahrungen machen. Für ihn gibt es den Unterschied zwischen scheinbar Angenehmem und wirklich Angenehmem nicht, es zählt nur die jeweilige Lust oder Unlust. Von dem, ‚*was wirklich zuträglich für ihn ist*', hat er im allgemeinen kein Wissen und will es nicht haben. Auch sein Handeln ist freiwillig, er folgt ja keinem Zwang, und er weiß auch, was er will (in dem Sinn, dass er immer mit voller Absicht seine Ziele verfolgt), aber er handelt nicht frei. Denn frei will man nur, was wirklich gut für einen ist, der *mochthērós* aber liefert sich ganz an alle jeweiligen Augenblickslüste oder -unlüste aus.

Den Bereich zwischen diesen beiden Extremformen des Handelns untersucht Aristoteles (im Anschluss an die Behandlung der *phrónēsis*, der sittlichen Klugheit) im siebten Buch der *Nikomachischen Ethik* (wichtige Ergänzungen bringt die Parallelbehandlung in der *Eudemischen Ethik* II, 8), den er insgesamt als den Bereich der Unbeherrschtheit (*akrasía*) bestimmt (s. Gosling 1990; Timmermann 2000; zusammenfassend Huegli 2004).

Diese Zuordnung bedeutet nicht, wie Aristoteles an mehreren Stellen eigens hervorhebt, dass alles Handeln in diesem Bereich das Handeln ‚des' Unbeherrschten ist. Es gibt viele Formen der Unbeherrschtheit, darunter vor allem den Unterschied, ob man im Bereich sinnlicher Begierden oder im Bereich des *thymós*, wo es um Ehre, Ansehen, Gerechtigkeit geht, unbeherrscht ist (v. a. *Nikomachische Ethik* VII, 7, 1149a21–50a8). Aber auch bei sinnlichen Begierden gibt es viele Unterschiede, z. B. ob diese Begierden wertvoll sind – dann ist es sogar besser, ihnen nachzugeben, als sich zu beherrschen; dieses Nachgeben ist also überhaupt keine Form von Unbeherrschtheit und ist nicht sittlich minderwertig (die *anaisthēsía*, die ‚Unempfindlichkeit', kritisiert Aristoteles immer scharf, z. B. *Nikomachische Ethik* III, 14, 1119a5–11) –, ob die Begierden zur Natur des Menschen gehören oder aus Formen der Verkommenheit (die bis zum Tierischen reichen kann) entstehen (ebd. VII, 6, 1148b15–49a20), und natürlich, ob die Unbeherrschtheit habitualisiert oder einmalig ist. Schließlich gebe es auch noch eine markante Differenz zwischen Unbeherrschtheit und Zügellosigkeit.

Auch die Differenzierung zwischen Unbeherrschtheit (*akrasía*) und Zügellosigkeit (*akolasía*) durch Aristoteles (*Nikomachische Ethik* VII,6 ganz) beruht auf guter Beobachtung. Unbeherrscht ist man, wenn man eigentlich beherrscht sein möchte, sich aber von einer großen Lust oder Unlust des Augenblicks überwältigen lässt. Dieses Abweichen von dem, was man eigentlich, vernünftigerweise will, tut einem deshalb nachher leid. Genau darin unterscheidet sich der Zügellose vom Unbeherrschten. Dieser lässt seine Zügel grundsätzlich los, d.h., er folgt unbedenklich den jeweiligen Lust- oder Unlustempfindungen, er erkennt darin keinen Fehler. Also bereut er sein Handeln auch nicht, wie man einen Fehler bereut. Die *akolasía* gehört so aus zwei wichtigen Gründen nicht zum Bereich eines tragischen Handelns: 1) Sie ist Zeichen einer allgemeinen Schlechtigkeit; man macht, wenn man ihr in seinem Handeln folgt, keine Fehler (*hamartíai*), sondern verhält sich schuldhaft. 2) Ihr fehlt die ‚tragische Fallhöhe'. Der Zügellose macht, darauf weist Aristoteles eigens hin, öfter sogar weniger bedeutende Fehler als der Unbeherrschte, der sich überwältigen lässt, obwohl der Verstand abrät. Der Zügellose aber greift nach allem und jedem, beim Essen und Trinken, in der Liebe, beim Spiel usw.

Auf diese Differenzierungen muss man unbedingt achten. Viele Interpreten des 13. Kapitels der *Poetik* lehnen ja mit guten Gründen die Vorstellung ab, tragisch Handelnde seien für Aristoteles einfach unbeherrschte Menschen. Es wäre auch nicht nur problematisch, sondern ein wirkliches Missverständnis tragischen Handelns, wollte man Personen wie Deianeira oder etwa auch Medea, Phaidra, Antigone, Elektra, Andromache, Philoktet, Aias, Hippolytos usw. als unbeherrschte Menschen bezeichnen und am Ende gar mit einer besserwisserischen Moral verurteilen. In dieser Hinsicht gilt: Auch die tragische *Hamartia* und die Unbeherrschtheit (*akrasía*) sind nicht dasselbe. (Die Form der Unbeherrschtheit, die hier gemeint ist, definiert die aristotelische Tradition als: *„schlechter Zustand des Begehrungsvermögens, durch den wir schlechte Lüste wählen, von denen der Verstand abzuhalten versucht"* (*Über Tugenden und Laster* 1250a23–25)).

Dennoch ist auch daran kaum ein Zweifel möglich, dass tragisch handelnde Menschen sich von leidenschaftlichen Gefühlen überwältigen lassen und dadurch ins Unglück geraten. Deianeira ist keine unbeherrschte Frau, im Gegenteil, sie hat sich im Ertragen vieler Leiden außergewöhnlich stark gezeigt. Aber sie lässt sich im Zustand einer heftigen Gefühlserregung von einer großen Hoffnung gefangen nehmen und bedenkt so für den Erfolg ihres Handelns wichtige Aspekte nicht mit. Sie handelt also in diesem besonderen Fall einmal unbeherrscht, die Unbeherrschtheit ist kein Charakterzug von ihr.

Offenbar kommt es bei tragisch Handelnden also vor, dass sie das für sie wirklich Zuträgliche aus den Augen verlieren. Wenn man wie Aristoteles Leidenschaft nicht einfach als einen Einbruch des Irrationalen in ein ver-

nünftig geordnetes Leben versteht, sondern sogar die Größe der Leidenschaft davon abhängig sieht, wie rational sie ist (s.o. S.333ff.), dann muss man zu erklären versuchen, wie dieser Verlust zustande kommen kann.

Diese Erklärung kann sich nur im Bereich zwischen dem Handeln des sittlich Klugen (*phrónimos*, *epieikḗs*), der das allgemein Richtige auch im konkreten Einzelfall erkennen kann, und dem sittlich Verkommenen (*mochthērós*), der im allgemeinen nicht weiß, was gut für ihn ist, bewegen – und das ist eben der – große – Bereich der Unbeherrschtheit.

Da eine tragische Handlung nach Aristoteles Einheit und Form von der Einheit des Charakters, der sich in ihr äußert, gewinnt – auch unter diesem Aspekt ist der Verbrecher für Aristoteles kein möglicher poetischer Gegenstand, er ist ja viele und nicht einer –, diese Einheit aber den ausgebildeten, gefestigten Charakter (den *spoudaíos*) voraussetzt, steht in der Skala der Möglichkeiten der tragisch Handelnde näher bei den insgesamt guten als bei den schlechten Charakteren. Ein tragischer Charakter soll eher besser als wir – der Durchschnitt – sein (*Poetik* 1453a16f.), fordert Aristoteles deshalb.

Aber es kommt bei ihm vor, dass er sich von Leidenschaft oder von anderem, was heftig auf ihn eindrängt, überwältigen lässt. Dass es den von Leidenschaft Überwältigten in der Tragödie gibt, würden ja auch die Philologen nicht bestreiten, die vom tragischen Helden jedes moralische Urteil, wie es die Kategorie der Unbeherrschtheit mit sich bringen würde, ferngehalten wissen wollen. Also gibt es das Phänomen, das Aristoteles unter dem allgemeinen Titel der Unbeherrschtheit diskutiert, in der Tragödie. Es gibt die einzelne unbeherrschte Handlung, die auch an den Kriterien, an denen man Unbeherrschtheit erkennt, beurteilt werden muss; es gibt aber nicht oder nur in Ausnahmefällen die habitualisierte Unbeherrschtheit, die einen dominierenden Charakterzug bildet. Selbst wenn ein unbeherrschter Charakter (wie vielleicht Sisyphos) dargestellt wird, geht es in einer tragischen Handlung um eine besondere Situation, in der die allgemeine Unbeherrschtheit eines Menschen ihm aus verständlichen, weil außergewöhnlich schwierig zu vermeidenden Gründen zum Verhängnis wird.

d) Wie kommt eine *tragische Verfehlung* zustande?

α) Ein Wissen, das man besitzt, muss auch gebraucht werden

Mit der Unterscheidung zwischen einem Handeln *aus Unwissenheit* und einem Handeln *in Unwissenheit* (s.o. S.453) wollte Aristoteles verständlich machen, was in einem Menschen vorgehen muss, damit ihm beim Handeln ein tragischer Fehler unterlaufen kann. Dieses Verhalten, das wir meistens als ein Überwältigtwerden durch Leidenschaft bezeichnen, versucht er logisch und psychologisch noch besser verständlich zu machen.

In der *Eudemischen Ethik* weist er zusätzlich darauf hin, dass man diesen Fehler nicht erst bei der Begierde oder im Willen oder dort, wo man schon eine Entscheidung trifft, suchen darf, sondern bei dem, was man zuvor durchdacht haben muss, damit ein solches (falsches) Streben oder eine falsche Entscheidung entsteht, denn da liege das, was wir frei wollen (*Eudemische Ethik* II, 1224a4–9). Deianeira muss sich ja erst an das Zaubermittel erinnert, seine mögliche Kraft durchdacht und den Schluss gezogen haben, dass hier ihre Rettung liegen könne, bevor das schöne Bild der Hoffnung und das von ihm bewegte Streben in ihr entstehen konnte.

Wie es möglich ist, dass in jemandem, der sich um die Erkenntnis des für ihn Guten bemüht hat und der aus dieser Kenntnis heraus im allgemeinen gute Charaktertendenzen hat, ein Handeln entstehen kann, das diesem im Charakter bereits verankerten Wissen nicht gemäß ist, versucht Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* durch eine genauere Analyse, wie man über ein Wissen verfügen kann, noch unter einem weiteren Gesichtspunkt zu analysieren.

Der Mensch ist ein an die Zeit gebundenes Wesen und verfügt auch über ein Wissen, das er selbst erworben hat und fest besitzt, nicht immer in gleicher Weise. Man müsse daher auch zwischen dem Besitz und dem Gebrauch eines Wissens unterscheiden (*Nikomachische Ethik* VII, 4, 1146b31–47a24).

Die alten Kommentatoren benutzen als Beispiel einen Kenner der Grammatik, der zugleich Homer-Liebhaber ist. In der *Ilias* gibt es zwei Personen mit dem Namen ‚Aias'. Der größere, bedeutendere von ihnen wird bei Homer einfach ‚der' Aias genannt. Wenn man diesen Homer-Liebhaber nun in einer Grammatikstunde fragt, was denn das ‚der' in dem Ausdruck ‚der Aias' bedeute, dann wird er möglicherweise eine falsche Antwort geben und, als ob er nicht wüsste, was ein Artikel ist, sagen: ‚der große' (Anonymus, *In Eth. Nicom.*, S. 418,13–21).

Dieses Beispiel ist vom tragischen Handeln nicht so weit entfernt, wie es vielen erscheint. Denn es erklärt in größerer Übereinstimmung mit den Phänomenen, als es der Begriff blinder Gefühle oder von Gefühlen, die blind machen, ermöglicht, wie es kommen kann, dass man in einem Zustand emotionaler Bewegtheit sich verhält, als ob man nicht wüsste, obwohl man das nötige Wissen hat:

Die falsche Antwort des Homer-Liebhabers ist nicht Resultat einer Außerkraftsetzung seines Denkens, sondern einer Umlenkung seiner Aufmerksamkeit. Seine Kenntnis der Grammatik ist im Augenblick der Antwort nicht aus ihm verschwunden, sie steht ihm grundsätzlich und allgemein zur Verfügung. Da man beim Handeln aber immer in Bezug auf einen bestimmten Einzelfall handeln muss, muss er sein allgemeines Wissen in diesem Fall neu aktualisieren, wenn es handlungsrelevant werden soll. Er muss es anwenden.

Genau das tut er aber bei dieser Antwort nicht, sondern wendet ein anderes, ihm auch zu Gebote stehendes Wissen, das auf diesen Fall auch passen könnte, an, ohne den genauen Sinn der Frage beachtet zu haben. Sein Faible für Homer bewirkt, dass er die allgemein gestellte Frage auf den von ihm geliebten Autor bezieht.

Das ist aber nur die eine Seite dieser Erklärung. Die andere ist, dass durch sie auch das Vorurteil widerlegt wird, man handle, wenn man sich von einem Gefühl, einer Begierde, einer Aufwallung überwältigen lasse, im Widerspruch zu seinem Wissen. Genau das tut man offenbar nicht. Das Wissen, das gerade aktualisiert ist, ist auch handlungsrelevant. Dass jemand ein ihm nur mögliches Wissen nicht benutzt, ist, so bemerkt der antike Kommentator, überhaupt nicht widersinnig (sc. wie es den meisten scheint), widersinnig wäre, wenn das aktuale Wissen nicht zum Handeln führen würde, denn ihm gemäß antwortet der Homer-Liebhaber ja.

Diese Analyse ist auch auf das Handeln Deianeiras übertragbar. Auch sie handelt im Zustand des *páthos* nicht in blinder Konfusion, sondern gezielt und durchdacht. Es ist die aus Erinnerung und Urteil gewonnene Erkenntnis einer möglichen Rettung, die ihr Handeln durch und durch bestimmt. Es ist aber genauso klar, dass sie nicht so, sondern anders gehandelt hätte, wenn sie bei diesem Durchdenken nicht nur auf die Aspekte einer möglichen Rettung ihrer Liebe, sondern auch an die mit dem Mittel verbundenen Gefahren gedacht hätte. Das geht mit völliger Sicherheit daraus hervor, dass sie, kaum dass sie diese Möglichkeiten in den Blick genommen hat, alles, auch ihr Leben, daran geben würde, ihre frühere Entscheidung rückgängig zu machen. Das neu aktualisierte Wissen ist jetzt bei weitem stärker in ihr – es wirkt stärker auf ihre Gefühle und auf ihr Wollen – als ihre frühere, zu wenig durchdachte Hoffnung. Nicht Verstand und Gefühl oder Verstand und Wille kämpfen in Deianeira gegeneinander, sondern unterschiedliche Formen des Wissens mit den zu ihnen jeweils gehörenden Lust- bzw. Unlust- und Strebeformen.

β) Übergang vom Wissen zur Tat: ein ‚logischer' Akt?

Aristoteles präzisiert seine Analyse der möglichen Gründe des Fehlhandelns noch weiter, indem er (1) nach der l o g i s c h e n Q u a l i t ä t des Unterschieds zwischen einem m ö g l i c h e n und einem a k t u a l i s i e r t e n W i s s e n fragt und (2) nach der psychischen Genese dieser unterschiedlichen Wissensformen (*Nikomachische Ethik* VII,4, 1147a24–b19).

Eine Charaktertendenz entsteht nach Aristoteles dadurch, dass aus mit Lust und Unlust verbundenen Erkenntnissen schließlich ein Habitus wird, durch den man nicht mehr beliebig immer wieder anders, sondern mit bestimmten Neigungen und Abneigungen auf Äußeres reagiert. Von ihrem Wissensanteil her haben diese Neigungen den Charakter des Allgemeinen. Wer, um das Aristotelische Beispiel aufzugreifen (ebd. 1147a24–31), eine schon

verfestigte Neigung zu Süßem in sich hat, bei dem bildet in einer konkreten Handlungssituation, in der er mit Süßem konfrontiert wird, diese Neigung gewissermaßen eine allgemeine Prämisse für ein weitergehendes Schlussverfahren. Diese allgemeine Prämisse hat er schon, so dass er etwas einzelnes Süßes, das er wahrnimmt, dann, wenn er es diesem Allgemeinen zuordnet, für etwas Angenehmes halten und erstreben wird. Gebrauch machen von einem Wissen, das man hat, muss also als Verbindung einer allgemeinen mit einer partikulären Prämisse verstanden werden.

Handeln im Allgemeinen gibt es nicht. Alles Handeln findet immer in einem Hier und Jetzt und in Bezug auf etwas bestimmtes Einzelnes statt. Also ergibt sich als das eigentliche Problem, das geklärt werden muss, wenn man verstehen will, wie Wissen und Handeln zusammenhängen, aus der Frage, welche Möglichkeiten und damit auch, welche Gefahren in dieser Verbindung von Allgemeinem und Einzelnem enthalten sind. Denn handlungsrelevant kann nur die kleinere Prämisse sein, allerdings nur dann, wenn sie eine Verbindung mit einer allgemeinen eingeht.

Ein absolut singuläres Erkennen, etwa das momentane Schmecken von etwas Süßem, ist zwar von Lust oder Unlust begleitet. Damit daraus aber ein Streben entsteht, muss man diese Lust oder Unlust im Gedächtnis festhalten und als ein wiederholbar Angenehmes beurteilen. Nur dann kann das wahrgenommene Süße zum Anlass werden, es weiter oder wieder haben zu wollen. Ohne eine Verbindung mit etwas Allgemeinem wird also eine Einzelerkenntnis nicht zu einem Streben oder Meiden führen (Cessi 1987, S. 136–148).

Auch eine Allgemeinerkenntnis für sich selbst kann aber nicht handlungsrelevant sein. Also liegen die möglichen Unterschiede, welche Art von Wissen bei jemandem handlungsrelevant ist, in den möglichen Verbindungen einer allgemeinen mit einer partikulären Prämisse. Aristoteles hält diese Verbindung für schwierig – man brauche Erfahrung und Zeit, bis Allgemeines und Einzelnes zusammenwachsen könnten (*Nikomachische Ethik* 1147a22) – und sieht hier viele Quellen für Fehldenken und Fehlverhalten.

Viele neuere Ausleger erkennen nicht in der Verbindung der Prämissen miteinander ein Problem, wohl aber an der Stelle des Übergangs von der (aus der Verbindung entstandenen) Schlussfolgerung zur Tat, d. h. an einer Stelle, an der Aristoteles überhaupt kein Problembewusstsein zu erkennen gibt.

Der Haupteinwand lautet: Auch wenn jemand ein allgemeines Wissen mit einem einzelnen richtig verbunden und die richtige Schlussfolgerung gezogen hat, so bleibt die Schlussfolgerung doch ein Wissen, ein Satz, dessen Bedeutung dem Handelnden damit bekannt ist. Aristoteles dagegen glaubt, die Schlussfolgerung sei bereits der Beginn des Handelns selbst. Das sei zwar als ein Weiterwirken des ‚griechischen Intellektualismus' bei Aristoteles verständlich, aber sachlich falsch. Wer im allgemeinen weiß, dass Wein schädlich ist, eine einzelne Flüssigkeit als Wein erkannt und deshalb den Schluss

gezogen hat, dass dieser Wein schädlich ist, kann doch sehr wohl trotz dieses Wissens zum Wein greifen (s. z.B. Walsh 1963; Kenny 1966; Owens 1985, S.376–392; Irwin 1988).

Interessanterweise ist Aristoteles an der Stelle, an der er den ‚Fehler' macht, die Dimensionen des Erkennens und Handelns nicht auseinander zu halten, gerade dabei, die Frage zu diskutieren, wie es möglich ist, dass Wissen, Fühlen, Wollen und Handeln auseinanderklaffen können. Aus einer naiven Denkhaltung heraus macht er den Fehler also auf keinen Fall, ein Problembewusstsein kann man ihm nicht absprechen.

Der Hauptunterschied zwischen Aristoteles und seinen modernen Interpreten ergibt sich aus seinem unterscheidungsphilosophischen Ansatz, von dem allein her das viel verhandelte Problem, wie Aristoteles sagen könne, die Verbindung der allgemeinen mit der besonderen Prämisse führe im Bereich der Theorie unmittelbar zur Formulierung der Conclusio, im Bereich der *Praxis* unmittelbar zum Handeln, eine Erklärung finden kann. Denn nur von ihm her kann dieser Übergang überhaupt als ein Prozess, ein Prozess der ‚Ausarbeitung' verstanden werden (s.o. S.73ff.).

Diese Parallelisierung einer theoretischen mit einer praktischen Aktivität scheint ja zunächst unglaubwürdig: Jemand, der weiß, dass Süßes gut ist und dass dieser Wein hier süß ist, weiß natürlich, wenn er beide Prämissen zusammenbringt, dass dieser Wein hier gut ist. Aber er muss ihn, so scheint es doch, deshalb keineswegs auch tatsächlich trinken (s.o. S.333ff.).

‚Im Bereich der *Praxis*' bedeutet für Aristoteles aber eben nicht einfach ‚dort, wo ein Wissen in die Tat umgesetzt wird' oder sogar ‚dort, wo nicht gedacht, sondern gehandelt wird', sondern ‚dort, wo eine Erkenntnis (weil sie eine Sacherfassung und nicht nur eine Vorstellung davon ist) selbst von Lust oder Unlust durchdrungen ist und durch die Vermittlung der Vorstellung eine konkrete Präsenz für den Erkennenden hat'.

Praktisch relevant ist die allgemeine Prämisse ‚alles Süße ist gut' also dann, wenn sie eine allgemeine Neigung in jemandem beschreibt. Er hat immer wieder die Erfahrung gemacht, dass ihm Süßes angenehm ist. Deshalb erfüllt ihn der Gedanke an etwas Süßes grundsätzlich mit Lust. Sobald er daher etwas Süßes sich vorstellt oder wahrnimmt, wird er, wenn ihn nichts, z.B. keine augenblicklich übergroße Trauer, abhält, seine grundsätzliche Lust am Süßen zu ‚vergessen' (wie Homer sagen würde), diese Vorstellung oder Wahrnehmung mit seinen Lustgefühlen am Süßen in Verbindung bringen.

Jetzt ist also die Erkenntnis von ‚diesem Süßen da' angenehm und lustvoll. Diese Erkenntnis ist aber – in einem modernen Sinn des Wortes – noch ‚nur' eine Erkenntnis. Aristoteles würde genauer sagen: Sie ist noch nicht die Erfahrung der Lust am Süßen selbst in der unterscheidenden Erfassung des Geschmacks, sondern sie besteht in der Erinnerung an die vergangene und in der Vorstellung der künftigen Lust am Geschmackserlebnis, und zwar in der

besonderen Form, dass beide, die Erinnerung und die Vorstellung durch die aktuelle Wahrnehmung aktiviert sind. Dieser psychische Aktivitätszustand ist der Zustand des Begehrens oder allgemein eines Strebens. Das ist der Zustand, in dem sich etwa der Liebhaber von süßem Gebäck einer Konditorei nähert und den Duft des frisch Gebackenen riecht.

Geruch, Erinnerung und Vorstellung erzeugen in ihm ein Begehren nach diesem Gebäck. In der *Nikomachischen Ethik* sagt Aristoteles, dass jemand, in dem dieses Begehren aktiv ist, ‚sogleich' (*euthýs* 1147a28) zur Handlung schreiten wird, vorausgesetzt, es hindert ihn nichts daran (Mangel an Geld usw.). In seiner Schrift über die Gründe, die ausmachen, dass sich Lebewesen in Aktivität setzen (*Über die Bewegung der Lebewesen* 700b–702a), ist er in der Erklärung noch etwas kleinteiliger. Er sagt hier, dass dieses Streben zunächst zu einer Art innerkörperlicher Vorbereitung der äußeren Aktion führt, und nennt diese Vorbereitung in einem verengten Sinn des Wortes ein *páthos*. Gemeint ist mit *páthos* an dieser Stelle nicht Leidenschaft oder Affekt, sondern ein körperliches ‚Widerfahrnis'. Dem Gebäckliebhaber läuft das Wasser im Mund zusammen, der Erschreckte wird bleich, dem Zornigen schlägt das Herz (oder er schüttet Adrenalin aus) usw. Diese innere Aktivierung ist dann die direkte Ursache der äußeren Aktivität. Für viele neuere Physiologen und Psychologen gilt diese physiologisch-körperliche Aktivierung als das, was unsere Gefühle und Handlungen ‚steuert'. Diese Steuerung geschieht unbewusst und geht unserem bewussten Fühlen, Wollen und Handeln vorher. Aus dieser Beobachtung schließen viele, dass unsere bewussten Entscheidungen anders, als wir das glauben, gar nicht in unserer Hand liegen.

Diese Beobachtung ist – anders als die Folgerung – auch von Aristoteles her gesehen richtig. Bei wem erst einmal der physiologische Vorgang aktiviert ist, der dazu führt, dass ihm das Wasser im Mund zusammenläuft, der entscheidet sich nicht mehr frei, wenn er bewusst sagt: ‚Dieses frische Gebäck will ich kaufen.' Die Schlussfolgerung allerdings, dieser Mensch sei von Hormonen oder dergleichen gesteuert, setzt die Systemstelle, an der die Freiheit der Entscheidung gesucht werden muss, zu spät an. Denn die Hormonausschüttung ist kein unbeeinflusster natürlicher Vorgang, sondern ist bereits die Folge mehrerer vorhergehender psychischer Akte. Der Duft muss auf ein bestimmtes Gebäck bezogen sein, dessen Geschmack muss grundsätzlich in angenehmer Erinnerung sein, die Möglichkeit, ihn wieder zu genießen, muss im Bild der Vorstellung präsent sein – erst dann kann die genau dazu gehörende physiologische Aktivierung beginnen. Der Übergang von ihr zu ‚bewusstem' Fühlen, Wollen, Handeln liegt nicht mehr vollständig in unserer Hand, selbst er aber ist beeinflussbar, wenn man sich mit seinen vorhergehenden inneren Gründen auseinandersetzt. Zu einem nicht weiter erklärbaren Steuerungsmechanismus wird er nur, wenn man meint, er beginne willkürlich und von selbst.

γ) Psychische Bedingungen der Möglichkeit des Scheiterns

Da der Mensch nicht nur die Fähigkeit zur Wahrnehmung und zur Erinnerung und Vorstellung von Wahrnehmungen hat, sondern auch die Fähigkeit, sich eine Meinung oder sogar einen Begriff von etwas (d.h. vom ‚*Werk*' dieses Etwas) zu bilden, verläuft bei ihm der Weg von der ersten Erkenntnis zum Handeln nicht notwendig in der eben geschilderten geradlinigen Weise. Er hat Freiräume, unterschiedliche Vermögen in unterschiedlicher Kombination miteinander zu betätigen. Er ist daher nicht an die Präsenz und die Inhalte der Wahrnehmung gebunden. Das ermöglicht ein selbständiges, kontrolliertes, zukunftsorientiertes Handeln, das über die Lüste und Unlüste des Augenblicks hinaus eine Hinordnung des Handelns auf das Glück des ganzen Menschen gestattet. Es macht aber auch eine größere Gefährdung dieses Glücks, ein partielles oder auch ein tragisches Scheitern beim Handeln möglich.

Der Rahmen, innerhalb dessen sich dieses Scheitern bewegt, ist aus dem bisher Besprochenen klar. Eine Meinung kann genauso schmerzhaft oder lustvoll sein wie eine Wahrnehmung. Ob nun die Wahrnehmung oder die Meinung siegt, hängt davon ab, welche im Augenblick mit der größeren Lust bzw. Unlust verbunden ist.

Auch bei einer Meinung, etwa ‚Süßes macht dick', muss eine Vorstellung, die die allgemeine Gefährdung des schönen Äußeren als etwas Gegenwärtiges erscheinen lässt, dazukommen, damit aus der ‚bloßen' Meinung ein im gegenwärtigen Augenblick aktiver Wille, das Süße zu meiden, wird. Wenige Tage vor einem wichtigen Fototermin z.B. wird die Vorstellung dieser Situation und die unangenehme Vorstellung, dort dick zu erscheinen, so präsent sein, dass die Lust am Süßen schwächer als die am schönen Äußeren sein wird.

Den Sieg trägt, wie Aristoteles sagt, immer die stärkere und gegenwärtigere Lust davon. Ist der Fototermin weit entfernt oder fast unerreichbar, wird die Meinung, dass Süßes dick macht, ohne Präsenz und daher gefühls- und handlungsirrelevant sein, die gerade präsente Wahrnehmung des Süßen dagegen stark. Es ist dies die Situation, in der man sagt: ‚Ich weiß ganz genau, aber ich kann mich nicht beherrschen.' Nach Aristoteles weiß man in dieser Situation das, was für das Fühlen und Handeln relevant ist, gerade nicht genau, sondern nur in unbestimmter Abstraktheit, während das Wahrnehmungswissen um die Lust des Süßen konkret und bestimmt ist.

Um den nötigen starken Willen zu gewinnen, der augenblicklichen Lust am Süßen zu widerstehen, braucht man nach Aristoteles daher nicht einfach nur einen imperativen Appell an sich selbst. Das, was man leisten muss, ist vielmehr die ‚Ausarbeitung' der richtigen Meinung. Das heißt, wie jetzt schon deutlich ist: Man muss die allgemeine Meinung im Medium der Vorstellung so mit der Wahrnehmung verbinden, dass diese Meinung genauso präsent ist, wie es die Wahrnehmung und die mit ihr verbundene Lust oder Unlust

ist. Wenige Tage vor dem Examen lernt (fast) jeder; wer sich diese Situation rechtzeitig – verbunden mit der richtigen Meinung über ihre existentielle Bedeutung – vorstellen kann, tut dies auch schon vorher.

Aus dieser Unterscheidung zwischen einem unbestimmt-abstrakten und einem konkret ‚durchgearbeiteten', am wahrnehmbaren Einzelnen bewährten Wissen ergibt sich eine sinnvolle Erklärung der meisten Probleme, derentwegen man meinte, Verstand und Gefühl als grundsätzlich voneinander unabhängig begreifen zu müssen. Wer ‚ganz genau weiß', dass Spinnen ungefährlich sind, und sich dennoch sofort fürchtet, wenn er eine Spinne sieht, hat nicht auf der einen Seite ein Wissen und auf der anderen ein Gefühl, die einander entgegengesetzt sind. Wenn er beim direkten Sehen der Spinne nichts Bedrohliches ‚sehen' würde, entstünde in ihm gar kein Gefühl der Angst. Der Mangel, der hier vorliegt, ist offenbar, dass das allgemeine Wissen nicht konkret gefüllt ist. Seine allgemeine Meinung über die Ungefährlichkeit der Spinnen muss erst mit der Erkenntnis, die die Wahrnehmung bietet, in Verbindung gebracht, in vielen Einzelerfahrungen durchgehalten werden. Auf dieser Einsicht beruht die erfolgreiche Therapie, die die Spinnenphobie durch den schrittweise engeren Umgang mit Spinnen kuriert.

Auf niedrigerem Niveau und ohne die Komplexität und Dramatik des tragischen Handelns haben diese Alltagsdiskrepanzen durchaus eine verwandte Binnenstruktur mit der tragischen *Hamartia.*

δ) Beispiele des Scheiterns *menschlichen* Handelns *in der Tragödie*

Ein Blick auf die Tragödie des 5. Jahrhunderts soll zeigen, dass die konkreten Schwierigkeiten, in die sich die Akteure auf der Bühne verwickeln, besser als ein Zuordnungsproblem, wie es Aristoteles analysiert hat, beschrieben werden können, als ein Problem des Übergangs des Wissens zur Tat, wie es den meisten neueren Interpreten erscheint.

Wenn Neoptolemos (im *Philoktet* des Sophokles)

P h i l o k t e t wird noch auf der Fahrt nach Troia von den Griechen auf einer einsamen Insel (Lemnos) ausgesetzt, weil er, von einer Schlange gebissen, an einer schrecklich stinkenden Wunde leidet. Zehn Jahre später, am Ende des Kriegs, brauchen ihn die Griechen wieder. Ein Orakel hat verkündet, nur mit ihm, der im Besitz des Bogens des Herakles ist, könne Troia besiegt werden. Zugleich wird ihm in Aussicht gestellt (V. 1344–1347, V. 1423–1429), seine Gesundheit wiederzuerlangen, und dazu höchster Ruhm. Philoktet ist wegen seines Bogens unbesiegbar. Deshalb versucht Odysseus, der zusammen mit Neoptolemos, dem Sohn des Achill, Philoktet nach Troia holen will, Philoktet zu überlisten. Der junge, (wie sein Vater) geradlinige Neoptolemos lässt sich nach einigem Zögern wegen der Bedeutung für das Wohl der Griechen und des Ruhmes, den er dadurch gewinnen könne, auf diese List ein. Der überglückliche Philoktet überlässt ihm seinen Bogen und will mit ihm zum Schiff, mit dem ihn Neoptolemos angeblich (nicht nach Troia, sondern) nach Hau-

se, zurück nach Griechenland bringen will. Bei der Umsetzung dieser List in die Tat wird Neoptolemos' Mitleid mit Philoktet übergroß, er schämt sich seines Betrugs, offenbart Philoktet alles, gibt dem maßlos aufgebrachten Philoktet den Bogen zurück und verspricht, ihn tatsächlich nach Hause zu bringen. Odysseus versucht vergeblich, Neoptolemos davon abzuhalten. Nur durch das Eingreifen des Herakles, der Philoktet an sein eigenes, vergleichbar schweres Schicksal erinnert, lässt sich Philoktet schließlich umstimmen und geht freiwillig mit nach Troia.

mit dem Problem konfrontiert wird, ob er Philoktet absichtlich täuschen darf (V. 54–122 und passim), dann ist sein Problem keineswegs einfach, ob er in seinem Handeln von seinem Prinzip, dass Lügen unedel ist, abweichen darf. Wer so interpretiert, setzt voraus, dass die Identifikation der kleinen Prämisse – dass er sich gerade auf eine unedle Lüge eingelassen hat – gar keiner eigenen Reflexion bedarf. Es ist ja evident, dass er lügt, wenn er Philoktet mit Wissen etwas Falsches verspricht. Neoptolemos scheint den meisten eher vor einer moralischen Entscheidung zu stehen: Soll er sich zu einer Lüge entschließen und sogar an ihr festhalten? Und das sei eben keine Frage des Wissens, sondern des (moralischen) Gefühls und des Willens.

Auch von Aristoteles her gesehen steht Neoptolemos nicht vor der Aufgabe, ein mathematisches Problem zu lösen, sondern vor einer moralischen Aufgabe. Aber auch das richtige Gefühl und den richtigen Willen zu finden, benötigt Gründe – Gründe, die im Drama ausdrücklich durchdacht und besprochen werden: Ist diese Lüge, vorgebracht zur Rettung des ganzen Heeres und des Philoktet zugleich, überhaupt ein Fall unedlen Lügens? Und umgekehrt: Ist die Rückkehr zur Wahrheit eine Rückkehr zu einer edlen Aufrichtigkeit oder zu einem falschen Mitleid mit Philoktet, das mehr die Wut auf die Feldherrn als das tatsächliche Glück, die Wiederherstellung der Gesundheit und Ehre Philoktets befördert, usw.?

Oder bei Antigone: Gilt das Gebot, dass Verwandte beerdigt werden müssen, auch für den Fall, dass der Verwandte die eigenen Landsleute und den Bruder getötet, die Stadt und ihre Tempel zerstört hat?

Auch bei Deianeira liegt das, was den Fehler ihres Handelns ausmacht, in der kleinen Prämisse: ist das Mittel, das sie gewählt hat, wirklich ein Fall, der ihrem grundsätzlichen (= allgemeinen) Wunsch, sich die Liebe ihres Mannes zu erhalten, zugeordnet werden kann? Offensichtlich hat Deianeira genau diesen Zusammenhang, ob das vom Pfeil des Herakles vergiftete Blut der Rückgewinnung der Liebe ihres Mannes dienen kann, nicht bedacht.

Von besonderer Aussagekraft sind zwei Szenen aus dem Euripideischen *Hippolytos*, die man geradezu als eine Illustration dessen verstehen kann, was Aristoteles (unter logischer Hinsicht) einen ‚*praktischen Syllogismus*' genannt hat (s. Schmitt 1977). (Man hat daran zugleich einen Beleg dafür, dass Aristoteles nicht einfach eine spekulative Systematik betrieben, sondern sich um eine begrifflich korrekte Analyse der Erfahrungen seiner Tradition bemüht hat.)

Zu Beginn des Stücks äußert Phaidra den Wunsch, Erholung und Ruhe (sc. von ihrer Liebesleidenschaft zu Hippolytos) zu finden im Schatten von Pappeln auf einer grünen, ungemähten Wiese bei einem Trunk aus klarer Quelle (V. 208–211). Aber sie beruhigt sich nicht bei dieser Vorstellung, sondern dieser Wunsch treibt weitere Wünsche hervor: Sie möchte ins Gebirge, um an der Jagd teilzunehmen, schließlich auf die Rennbahn, um beim Zureiten der Pferde dabeizusein (V. 215–231). Als sie den letzten Wunsch geäußert hat, sagt sie: *„Oh ich Unglückliche, ... wie weit bin ich von meiner guten Einsicht abgekommen, ich überließ mich einem leidenschaftlichen Wahn ..., ich schäme mich"* (V. 239–249).

Auf der Bühne versteht in diesem Augenblick niemand, was in Phaidra vorgeht. Anders der Zuschauer: er weiß, dass Phaidra in ihren Stiefsohn Hippolytos verliebt ist (das hat Aphrodite selbst im Proöm mitgeteilt) und dass die Welt, in die Phaidra sich eben so intensiv hineingewünscht hat, die Welt des Hippolytos ist. Hippolytos führt leidenschaftlich ein artemisisch reines, ‚jungfräuliches' Leben und bewegt sich ganz in der Welt seiner Göttin, im Bereich reiner, unversehrter Natur, auf der Jagd, im Umgang mit Pferden. Das war also das Ziel der Wünsche Phaidras.

Aber Phaidra will sich dieser Liebe auf keinen Fall überlassen, weil sie sie für etwas Unschönes und Verwerfliches hält. Auch das hat bereits Aphrodite über sie gesagt, Phaidra selbst sagt es den Frauen ihrer Umgebung wenig später (V. 373ff.). Offenbar also hat sie sich dieser Leidenschaft gerade gegen ihren eigentlichen Willen überlassen. Deshalb ruft sie aus: *„Oh, ich Unglückliche, ..."*

Wie ihr das geschehen konnte, erklärt sie den Frauen mit einem Satz, der schon in der Antike große Berühmtheit erlangt hat, sie sagt: *„Das Richtige wissen und erkennen wir, aber wir arbeiten es nicht aus ..."* (*ouk ekponoúmen de*) (V. 380–383). In der Regel übersetzen die Philologen: *„aber wir setzen es nicht in die Tat um"*. Das ist aber nicht nur eine falsche Übersetzung, denn *ekponeín* heißt: ‚ausarbeiten, durcharbeiten', es steht auch nicht in Einklang mit dem Ergebnis, von dem Phaidra sagt, sie habe es durch ihr ‚*ekponeín*' erreicht: *„Seit ich das erkannt habe"*, sagt sie nämlich, *„gibt es kein Gift mehr, das mich von meiner richtigen Einsicht noch einmal abfallen ließe"* (V. 388–390). Phaidras *ekponeín* endet also bei einer Erkenntnis, und erst diese Erkenntnis ist es, die sie bei der ‚Umsetzung' ihres richtigen Wissens sicher macht.

Das, was sie vor allem daran hinderte, an ihrer richtigen Einsicht festzuhalten, war, so erklärt sie, dass sie den Unterschied zwischen zwei einander sehr ähnlichen, aber durch gut und schlecht voneinander unterschiedenen Formen der *aidṓs* (Scham, Scheu) nicht bedacht hatte (V. 385–387). Sie wollte eine Frau sein, die *sōphrosýnē* (Besonnenheit, Keuschheit, Beherrschung der Leidenschaften durch Vernunft) besitzt. Die *aidṓs* (Scham) ist ein wichtiges Mittel, sich *sōphrosýnē* zu erhalten, denn sie hält davon ab, sich dem (sittlich)

Unschönen zuzuwenden. Das ist die in der damaligen Zeit geläufige Vorstellung. Von dieser Vorstellung ließ auch Phaidra sich vermeintlich leiten, als sie dem Wunsch nachgab, in reiner, unversehrter Natur Beruhigung zu finden. Sie wollte weg von dem Gedanken an die verbotene Liebe. Dass diese Abwendung in Wahrheit gerade eine intensive Hinwendung zu Hippolytos war, hatte sie sich aus Scheu, auf dieses Unschöne (dass die ‚reine Natur' ihr wegen Hippolytos so erstrebenswert war) hinzublicken, nicht klar vor Augen gestellt und war deshalb erst, als sie schon ganz tief in diesem (für sie) Unschönen verstrickt war, zu sich gekommen.

Natürlich sind das unbewusste Vorgänge, die Phaidra nachträglich analysiert, aber sie ist klug genug, zu erkennen, dass sie selbst es war, die davor zurückgescheut war, ihren Blick auf das Unschöne ihrer Wünsche zu richten. Deshalb fühlt sie sich verantwortlich für ihr Abweichen von der *gnṓmē agathḗ* (richtige, gute Einsicht) und sucht auch die Abhilfe nicht in irgendwelchen Imperativen, sondern darin, dass sie das, was für die Diskrepanz zwischen ihrem grundsätzlichen Streben nach *sōphrosýnē* und ihrem konkreten Streben nach einem ‚Aufatmen' in reiner Natur verantwortlich war, für sich selbst genau herausarbeitet. Und da hatte sie tatsächlich ein Zuordnungsproblem. Sie hatte ihr konkretes Streben einem vermeintlich Schönen (der die Leidenschaft beruhigenden Wirkung unversehrter Natur) und nicht dem darin verborgenen Unschönen (die unversehrte Natur ist die Welt des Hippolytos) zugeordnet.

Auch in diesem Fall kann man die Aristotelischen Unterscheidungen zwischen dem Besitz und der Anwendung, zwischen einem allgemein bleibenden Wissen und seiner aktualen Präsenz sinnvoll anwenden. Sobald Phaidra klar vor Augen steht, dass sie in Wahrheit an Hippolytos gedacht hat, ist auch das Unlustgefühl, das sie mit dieser Leidenschaft verbindet, in ihr präsent und ist, obwohl sie sich von ihr nicht lösen kann, stärker als die mit ihr verbundene Lust.

Entscheidend ist, dass Phaidra ausspricht, und nicht nur ausspricht, sondern in konkreter Durchführung auch zeigt, dass der Übergang von der allgemeinen Erkenntnis des Richtigen zur handlungsrelevanten Erkenntnis des Einzelnen ein eigenständiger, komplexer Erkenntnisvorgang ist.

Ein schönes und aufschlussreiches Beispiel dafür, dass dieses Ausarbeiten kein bloßer Übergang in die *Praxis* ist, sondern eine eigene, eigentümliche Denkarbeit, bietet der Gebrauch, den die hellenistisch-römische Literaturtheorie von diesem Begriff gemacht hat.

In dem Verbum *ekponeín* ist das Substantiv *pónos*, ‚Mühe, Arbeit', enthalten. *Pónos* wird in der hellenistischen Dichtungstheorie zum Begriff für die feine, kunstvolle Ausarbeitung von Vers und Stil (z. B. Theokrit, *Thalysien*, V. 50f.), Horaz hat dafür dann die Formel *limae labor et mora*, ‚die Arbeit und der (Zeit-)Aufwand der Feile' (*Ars poetica*, V. 291) geprägt. Ein solches

‚Ausfeilen' von Sprache und Vers ist nicht einfach *Praxis* im Gegensatz zur Theorie, sondern ist die Suche nach dem genauen, passenden Wort, nach dem angemessenen Rhythmus usw., d.h., es handelt sich dabei zwar nicht um die Erkenntnis von Kunstprinzipien und dergleichen, sehr wohl aber um ein Achten auf nur gedanklich erfassbare Unterschiede: Ist dieses oder jenes Wort dem Inhalt, der Stilhöhe angemessen, ist dieses Metrum zum Ausdruck dieses *páthos* geeignet usw.? Und auch beim Dichten kann es vorkommen, dass selbst ein guter Dichter das falsche Wort zum falschen Zeitpunkt oder für die falsche Sache verwendet und dadurch auch einmal ein ganzes Stück um seine Wirkung bringt.

ε) Differenziertheit der Aristotelischen Position: Gefühlskonflikt statt Kampf zwischen Einsicht und Leidenschaft

Ein nicht geringer Vorzug der Aristotelischen Theorie tragischen Handelns liegt darin, dass sie es einerseits nicht auf die Gewöhnlichkeit des Mittelmaßes herunterzieht, dass sie andererseits aber das tragische Handeln nicht dem Bereich entrückt, in dem es noch eine mögliche Vergleichbarkeit des Zuschauers mit den tragischen Personen geben kann.

In einem wichtigen Aufsatz hat Roger Pack schon 1940 gezeigt, dass es genau dieser mittlere Bereich zwischen gänzlicher Unschuld und absichtlicher Bosheit ist, den die stoisch beeinflusste Senecanische Tragödie nicht mehr kennt (Pack 1940). Die scharfe Entgegensetzung zwischen Pflicht und Neigung, Freiheit und Notwendigkeit, die aus der Rezeption dieses stoischen Tragikverständnisses auch in die Neuzeit gekommen ist, hat eine differenzierte Interpretation der griechischen Tragödie, die mit diesem Verständnis des sogenannten tragischen Konflikts nicht durchführbar ist, in vieler Hinsicht behindert.

Die Medea des Euripides ist weder unschuldig noch schuldig, sie kämpft nicht aus freier Selbstverantwortung für die Pflicht gegen die der (kausalen) Notwendigkeit unterworfene Neigung. Das, was Medeas Handeln bestimmt und was für dessen Scheitern verantwortlich ist, ist eine komplexe Mischung aus verschuldeten und unverschuldeten Momenten, bei der aber das auf diese Weise herbeigeführte Unglück den Anteil an eigener Schuld weit übertrifft.

Aristoteles' Erklärung der Entstehung einer tragischen *Hamartia* wird dieser Komplexität der konkreten Entstehungsgründe des Scheiterns einer Handlung in erstaunlicher Weise gerecht. Dass ihm dies möglich wird, liegt nicht daran, dass er sich von einem vermeintlich griechischen ‚Wissens- oder Logosoptimismus' (Rapp 1995) noch nicht hat befreien können, sondern ganz im Gegenteil daran, dass er die Bedeutung des Kognitiven gerade für die Vorgänge, in denen man vom *orthós lógos*, vom ‚richtigen Denken', abweicht, differenziert aufgewiesen hat. Aristoteles' Analyse der Unbeherrschtheit und

seine Umgrenzung des Bereichs der tragischen *Hamartia* haben ausdrücklich das Ziel, zu erklären, wie es kommt, dass das ‚richtige Denken' sich nicht immer durchsetzt, ja dass sogar Menschen, deren Charaktertendenzen dazu neigen, sich von der Vernunft leiten zu lassen, diesem Denken nicht immer folgen.

Die (unvermerkte) Basis seiner Analyse ist also nicht die optimistische Überzeugung, dass das Wissen zum richtigen Handeln ausreicht. Die tatsächliche und auch ausdrücklich erklärte Basis seiner Analyse ist vielmehr, dass er die kognitiven Anteile auch in den scheinbar rein irrationalen Regungen beachtet.

Auch hier ist seine Position differenziert und ohne pauschale Entgegensetzungen. Auch der, der von einer richtigen Erkenntnis abweicht, verhält sich dadurch nicht einfach irrational. Wenn Medea sagt: *„Ich erkenne das Schlimme, das zu tun ich im Begriff bin, aber meine leidenschaftliche Empörung beherrscht mein ganzes Planen"* (*Medea*, V. 1078–1080), dann ist ihr nicht nur bewusst, dass sie Schlimmes plant, auch die leidenschaftliche Empörung ist nicht einfach in ihr da, so dass sie sich nur noch gegen sie wehren oder in sie einstimmen könnte, sondern sie ist selbst Resultat kognitiver Vorgänge in ihr.

Das Selbstgespräch, das dieser Feststellung vorhergeht (V. 1021–1080), zeigt eine Medea, deren Blick hin und her wandert: auf die Kinder und von ihnen auf den Hohn, der ihr von ihren ‚Feinden' angetan wurde. Sie erkennt mit besonderer Deutlichkeit das Liebe und Angenehme, das für sie mit den Kindern verbunden ist. Ihr liebgewordenes Aussehen, die Hoffnungen stehen ihr vor Augen, die sie für die Kinder und für sich selbst gehegt hatte, usw. Alles das bewegt sie zugleich emotional aufs stärkste und zieht sie mit großer Kraft zu ihren Kindern hin. Sobald sich ihr (geistiger) Blick aber wieder auf das richtet, was ihr von Jason an Entehrung und Erniedrigung widerfahren ist, fühlt sie zugleich, dass sie dies auf keinen Fall ertragen kann. Und so rückt angesichts dieser ungeheueren Unlust die Lust an den Kindern in den Hintergrund.

In der Euripideischen Medea kämpfen also nicht einfach der Verstand, der Medea vom Mord an den Kindern abhalten möchte, und die Leidenschaft, die zur Rache treibt, miteinander. Das, was hier gegeneinander wirkt, ist Ergebnis komplexer innerpsychischer Aktivitäten. Deren Anfang ist in beiden Fällen etwas Gedankliches: der Gedanke an die Kinder und das mit ihnen verbundene Gute und der Gedanke an die ‚Feinde' und das mit ihnen verbundene Schlechte. Da sie sich dieses Gute oder Schlechte nicht nur im Bild vorstellt, sondern im Durchdenken unmittelbar erfährt, erfüllt es sie mit Lust bzw. Unlust, und diese sind es, die sie dazu treiben, das eine zu suchen und das andere zu meiden. Das ‚Zum-Gespött-der-Feinde-Werden' beurteilt Medea aber als etwas so Schlimmes und Ungeheuerliches, dass die

Unlust, die das Ertragen dieses Spottes mit sich bringen würde, selbst die Lust, die aus der Erkenntnis all des mit den Kindern verbundenen Angenehmen fließt, übersteigt. Dieses Ungeheuerliche steht Medea so deutlich vor Augen, dass selbst das ihr grundsätzlich bewusste Unglück, das der Verlust der Kinder für sie bringen wird, in den Hintergrund rückt. So wird diese Unlust zum Motor ihres konkreten Handelns.

Wenn man dieses Verhalten der Medea angemessen beschreiben will, kann man nicht von einem Sieg der Leidenschaft über die Vernunft, sondern höchstens könnte man vom Sieg eines Gefühls über ein anderes sprechen. Bei weitem zutreffender ist es, wenn man mit Aristoteles die Erkenntnis, die die größere Präsenz hat und die die größere Lust bzw. Unlust enthält, über eine andere, ferner liegende und weniger lust- bzw. unlustvolle siegen lässt (Schmitt 1994a).

Angesichts der langen Gewohnheit, nur das Bewusste als etwas Kognitives gelten zu lassen, soll noch einmal darauf hingewiesen sein, dass Medea keinen Sonderfall darstellt, weil sie sich mit ausdrücklicher Bewusstheit über ihren ‚Gefühlskonflikt' äußert. Die Euripideische Phaidra gerät in ausdrücklicher Darstellung auf eine unbewusste Weise in einen Konflikt zwischen Einsicht und Leidenschaft, und sie nennt ihre Leidenschaft sogar eine *manía*, einen ‚Wahn'. Dennoch ist nicht einmal dieser ‚Wahn' als etwas einfach Irrationales dargestellt. Es ist nicht eine blinde Erregung, die Phaidra überfällt, als sie ausgerechnet in der reinen, unberührten Natur, d. h. in der Welt des Hippolytos, Ruhe vor ihrer Liebesleidenschaft sucht.

Den genauen Grund, der sie in den Liebeswahn getrieben hat, benennt sie selbst mit bewundernswerter Selbstkenntnis. Sie hat ihre *‚richtige Einsicht'* in die Notwendigkeit, sich dieser Liebe nicht zu überlassen, nicht *‚ausgearbeitet'*, d. h., sie hat das schöne Bild von der reinen, unberührten Natur nicht mit dem unschönen Bild einer verwerflichen Leidenschaft zu ihrem Stiefsohn in Verbindung gebracht. Diese Verbindung hätte sie, wie sie selbst ganz deutlich macht, herstellen können und herstellen müssen. Dass sie ‚daran nicht gedacht hat' und sich in diesem Sinn unbewusst der Welt des Hippolytos zugewandt hat, ist keine Entschuldigung für sie; sie weiß, dass dieses *‚Ausarbeiten'* eine ihr zu Gebote stehende Möglichkeit selbständiger Aktivität ist.

Allerdings ist Phaidra in einem für die griechische Ethik und Religiosität wichtigen Sinn auch mehr entschuldigt, als dies in einer modernen Innerlichkeitsethik der Fall ist. Die Liebreiz wirkende Macht der Schönheit, die von Aphrodite ausgeht, ist etwas, das nicht durch Phaidra in der Welt ist. Sie ist etwas, das auf den, der sie zu erkennen, zu schätzen und zu empfinden weiß, eine gewaltige Macht ausübt. Dass es diese Macht in der Welt gibt, schafft Verständnis dafür, dass man ihr erliegen kann, auch wenn man weiß, dass es an einem selbst liegt, was man von ihr aufnimmt und wozu man sich durch sie treiben lässt (Schmitt 1997).

So zeigt gerade dieses extreme Beispiel, das eine Person vorführt, die in einen ihr ganzes Denken verdunkelnden Liebeswahn geraten ist, dass nicht einmal solche ‚Passionen' als etwas schlechthin Irrationales ausgelegt werden müssen. Es gibt damit zugleich einen Hinweis auf den Bereich, in dem die eigentliche Leistung der Aristotelischen Analyse des tragischen Scheiterns (*Hamartia*) liegt. Dieser Bereich ist nicht der Bereich eines abstrakten, ‚epistemischen' Wissens, sondern der Bereich der Gefühle, denen die Psychologie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (wieder) einen eigenständigen Ursprung zuweist. ‚*Das Herz hat seine Gründe, die der Verstand nicht kennt.*' Diese viel (und meist falsch) zitierte Äußerung Pascals soll die Überzeugung begründen, Gefühle hätten ihre eigene Logik, sie seien eine eigene „*Quelle der Weisheit*", „*zu der der kognitive Geist keinen Zugang*" habe (Cytowic 1995, S. 204.)

Im Unterschied zu dieser Zuweisung einer eigenen, unabhängig vom eigentlich kognitiven Vermögen des Menschen wirkenden Intelligenz im Gefühl selbst ist die Intelligenz der Gefühle für Aristoteles Teil der einen Intelligenz im Menschen, und es ist die Intelligenz selbst, die in unterschiedlicher Weise aktiv sein kann und diesen unterschiedlichen Aktivitätsformen entsprechend von unterschiedlichen Gefühlen der Lust oder Unlust begleitet ist. Von Aristoteles her gesehen gibt es daher nicht den geringsten Grund, den ‚*kognitiven Geist*' vom ‚*Gefühl*' zu trennen. Im Gegenteil, auch, ja gerade eine rationale Erkenntnis bedeutender Inhalte ist für ihn etwas, das mit großen, ja mit den größten Lustgefühlen einhergeht. Diejenigen Gefühle, die seit der Dreivermögenlehre des 18. Jahrhunderts bevorzugt Gefühle heißen, Gefühle der Liebe, des Hasses, des Zorns, der Eifersucht usw. gehören in den Bereich der Sinneserkenntnis – man sieht eine schöne Gestalt und begehrt sie – oder des Meinens – man meint ein Unrecht erlitten zu haben und leidet darunter.

Das ist der Bereich, in den die meisten tragischen Gefühle auf der Bühne und natürlich auch die tragischen Gefühle des Zuschauers, Mitleid und Furcht, gehören. Diese Gefühle kommen nicht aus der Allgemeinheit eines rational geprüften Wissens. Aber sie kommen auch nicht aus einer unserem rationalen Denken gänzlich entzogenen eigenen ‚Quelle der Weisheit', die als eine unserer kontrollierbaren Aktivität nicht zugängliche Intelligenz unmittelbar da ist, so dass wir nur noch auf sie hören oder nicht hören, mit ihr umgehen, arbeiten könnten u. dgl. Die Eigenständigkeit der Intelligenz der Gefühle kommt nach Aristoteles daher, dass das Denken nicht immer alle ihm allgemein zu Gebote stehenden Möglichkeiten aktualisiert und präsent hat. Besonders stark mit Lust- oder Unlustgefühlen verbundene Erkenntnisse haben vielmehr die Tendenz, das Denken an ein jeweiliges Einzelnes zu binden. Dadurch verliert es seinen freien Blick, ja es gerät in Widerspruch zu ihm, weil es das Verhältnis dieses Einzelnen zum Allgemeinen gar nicht oder nur

ungenügend zu beachten in der Lage ist. Deianeiras Denken ist ganz von dem Gedanken an eine mögliche Rettung vor dem Verlust ihres Mannes eingenommen. So bedenkt sie nicht alle mit dem ‚Zaubermittel' verbundenen Umstände, sie aktualisiert nicht, ‚arbeitet nicht aus', was ihr allgemein an Wissen über die Sache zur Verfügung steht. Ähnlich verhält sich Phaidra, die sich von der Lust des Gedankens an eine artemisische Welt abhalten lässt, deren Verbindung mit Hippolytos ins Auge zu fassen, usw.

ζ) Vorzug der Aristotelischen Position: Einheit der Vernunft

Aristoteles kennt den Konflikt von Einsicht und Leidenschaft nicht etwa nicht – er kann ihn überaus erfahrungsnah und mit großer psychologischer Einsicht beschreiben –, er interpretiert ihn lediglich weniger pauschal und radikal. Diese differenziertere Analyse hat bedeutende Vorzüge. Der wichtigste ist, dass Aristoteles dem Menschen nicht neben seiner selbständigen Vernunft die Gefühle als weitere Quasi-Subjekte zuschreiben muss, die ihn mit Kognitionen und Strebungen ausstatten, deren Ursprung für ihn dunkel und unerreichbar ist. Das hat zugleich den Vorzug, dass er verständlich machen kann, wieso der Mensch vielfach Regungen folgt, die nicht aus einer freien, über sich selbst verfügenden Vernunft kommen, ohne deshalb die Einheit der Vernunft aufgeben zu müssen. Es gibt nur eine Vernunft im Menschen, ja sie ist nach seiner Überzeugung das eigentliche, freie Selbst des Menschen (*Nikomachische Ethik* X,7, 1177b30–78a3). Als ein endliches, immer an ein Hier und an ein Jetzt gebundenes Wesen macht der Mensch von seiner Vernunft aber nicht immer vollgültigen Gebrauch. Die psychischen Vermögen, deren Akte sich unmittelbar auf das vorliegende Einzelne beziehen, sind das Wahrnehmen und das Meinen. Die Wahrnehmung, die das Süße oder Bittere, Laute oder Leise usw. wahrnimmt und empfindet, die Meinung, die die Oberfläche des Wahrgenommenen auf ein vermutetes ‚*Werk*' hin durchschaut und so etwa laute Worte für den Ausdruck der Empörung über ein Unrecht hält, haben die Gegenstände, von denen sie etwas erfassen, weitgehend ohne eigenes Zutun vor sich und haben dadurch den Charakter einer unmittelbaren Präsenz. Diese Präsenz muss sich ein auf eher Allgemeines gerichtetes Denken erst selbst schaffen und hat erst dann überhaupt einen Gegenstand. Aufschlussreiche Beispiele für das Verständnis dieser Differenz findet man bereits bei Homer.

η) Beispiel: Antilochos – Menelaos

Nach dem Tod seines Freundes Patroklos veranstaltet Achill Wettkämpfe. Dabei beteiligen sich auch Menelaos und Antilochos, der Sohn des klugen Nestor, am Wagenrennen. Menelaos verfügt über die größere Erfahrung und hat die besseren Pferde, Antilochos versucht mit Schlauheit dagegen zu halten und nutzt eine Gefahrenstelle aus, um Menelaos zum Nachgeben zu

zwingen. Das tut dieser tatsächlich, gerät über dieses Fehlverhalten des Antilochos aber in großen Zorn, weil er ihn dadurch um den verdienten Sieg gebracht hat. Von Menelaos zur Rede gestellt, gesteht Antilochos allerdings seine Schuld ein. Das führt dazu, dass sich der *thymós* (das sich ereifernde Denken) des Menelaos, wie Homer an einem schönen Bild veranschaulicht, aus seiner Erstarrung löst und wieder warm und beweglich wird. Menelaos dreht seinen Kopf gleichsam und denkt nicht mehr nur an das gegenwärtige Unrecht, sondern er berücksichtigt auch die Jugend des Antilochos mit ihrer Tendenz zu vorschnellem Denken, er erinnert sich an die viele selbstlose und tapfere Hilfe, die er im Lauf der Kampfjahre von Antilochos und auch von seinem Vater und seinen Brüdern erfahren hat, usw. Er hat jetzt nicht mehr nur den einen unerfreulichen Aspekt des Handelns des Antilochos vor Augen, sondern Antilochos ist ihm in seinem ganzen Verhalten präsent. Dadurch verwandelt sich auch sein bitterer Zorn in eine milde, nachsichtige Freude (*Ilias* XXIII, v.a. V.566–611, dazu Schmitt 1990; zur Rationalität der Leidenschaft bei Homer s. dort S.191ff., zur Interpretation der Menelaos-Antilochos-Geschichte v.a. S.206ff.).

Homer deutet das Verhalten des Menelaos, in dem er der Vernunft und nicht seinem Gefühl der Empörung folgt, nicht einfach als ein Verhältnis von Einsicht und Leidenschaft, sondern als das Verhältnis eines starren, fixierten zu einem sich lösenden, beweglichen Denken und verbindet mit beiden Formen unterschiedliche Gefühle: das Gefühl der Verbitterung und Empörung mit dem auf ein gegenwärtiges Unrecht fixierten, ‚erstarrten' Denken, das Gefühl der Freude und einer inneren ‚Erwärmung' mit dem freieren Denken, das auch das nicht im Augenblick sichtbare, allgemeine Verhalten eines Menschen berücksichtigt.

θ) Beispiel: Odysseus

Die ‚Eigenständigkeit' dessen, was seit dem 18.Jahrhundert (allein noch) als Gefühl bezeichnet wird, kommt in der von Homer bis Aristoteles vielfach belegbaren Deutung nicht aus der Selbständigkeit des Gefühls neben dem Denken, sondern aus einer Beschränkung und Gebundenheit des Denkens durch das ihm gegenwärtig Präsente.

Eine Meisterschaft darin, diese Beschränkung des freien Blicks zu überwinden – nicht etwa durch Hinwendung zu einem Abstrakt-Allgemeinen, sondern durch die lebendige Vergegenwärtigung des am Ende Besten und rundum Guten und Gewollten –, besitzt der Homerische Odysseus und ebenso seine ihm darin ebenbürtige Gemahlin Penelope.

Am berühmtesten ist sicher das Bild vom ‚*bellenden Herzen*', das Odysseus niederhält, als er die Mägde nachts zu den Freiern schleichen sieht und sie am liebsten erschlagen möchte. Das tut er nicht, sondern folgt seiner *mḗtis*, seinem ‚vorausschauenden Denken', „*wie ein Mann, der einen von Fett und*

Blut triefenden Saumagen am Spieß hin und her dreht und ungeduldig wartet, dass er endlich durchgebraten ist“ (*Odyssee* XX, V. 10–30). Das, worauf er wartet, ist die endgültige Vernichtung der Freier, die er durch eine falsche Gefühlsreaktion im Augenblick nicht gefährden möchte. Dieses ‚vorausschauende Denken‘ ist, wie man sieht, nicht auf eine stoische Unterdrückung der Leidenschaft (sc. die Mägde zu erschlagen) aus, es hat vielmehr in völliger Deutlichkeit eine höhere, größere Lust (im Bild: den endlich gebratenen Saumagen) vor Augen, auf die es mit großem ‚Gefühlsengagement‘ wartet und der es die geringere unterordnet. Odysseus' Handeln ist in diesem Sinn (nicht etwa untragisch, sondern) antitragisch. Er vermeidet genau die Fehler, die den Erfolg seines Handelns gefährden würden, bzw. er erkennt diese Fehler rechtzeitig und korrigiert sie (s. Schmitt 1990, S. 190f.).

Diese Weite der Perspektive ist es, die dem tragischen Handeln fehlt. Das will Aristoteles ausdrücklich. Die *‚beste Anlage der Handlungsgestaltung‘* einer Tragödie ist so, dass in ihr der Handelnde wegen einer folgenschweren *Hamartia* vom Glück ins Unglück gerät (1453a13–23). Die Tatsache, dass Aristoteles in seiner grundsätzlichen Analyse der psychischen Bedingungen des Handelns ein Scheitern für vermeidbar und daher für teilweise selbstverantwortet hält, darf daher nicht im Sinn eines Wissensoptimismus ausgelegt werden. Das richtige Wissen setzt sich im Sinn seiner Analyse keineswegs immer durch, ja es soll sich in einer Darstellung tragischen Handelns gar nicht durchsetzen, da man dieses Handeln sonst nicht mit Mitleid und Furcht verfolgen würde.

Der Wert der Aristotelischen Analyse besteht vielmehr darin, dass sie zeigt, wie das Geschehen einer Tragödie von allem freigehalten werden kann (und soll), was beliebig, äußerlich, willkürlich ist, und zwar sowohl von den Zufällen äußerer Umstände wie von bloßen Beeinflussungen des Inneren durch scheinbar selbständige Gefühle, durch Reize, Stimuli, Impulse usw. Alles dies ist für ein tragisches Geschehen nur relevant, sofern es das Material ist, an dem sich selbständige Handlungsmöglichkeiten eines Menschen bewähren oder an dem sie scheitern können. Denn nur durch das, was ein Charakter aus sich heraus tut, bekommt ein Handeln innere und äußere Form.

In dieser Hinsicht hat der Nachweis, dass es eine Vernunft in uns ist, die wir in unterschiedlicher Weise frei als sie selbst oder mehr oder weniger gebunden durch die Fixierung der Aufmerksamkeit auf Gegenwärtiges gebrauchen können, auch eine ästhetische Bedeutung. Denn nur, wo diese Einheit eines Charakters mit sich selbst gewahrt bleibt, behält dessen Handeln eine innere Konsistenz. Es ist ein und dieselbe Deianeira, die ihrem Mann in liebender Fürsorge ergeben ist und die ihrem Mann den Tod bringt. Nur weil man den psychischen Prozess verstehen kann, in dem die liebende Deianeira sich zu dieser Unvorsichtigkeit verführen lässt, haben die äußerlich gegensätzlichen Handlungen der Fürsorge und der Vernichtung eine innere Fol-

gerichtigkeit. So erscheint dieses Handeln in einer Ordnung seiner Teile zueinander und zum Ganzen, und es bleibt begreiflich und in seinem Sinn verfolgbar und muss nicht als das Walten sinnloser – innerer oder äußerer – ‚Mächte' bewertet werden: Es sind Handlungsmöglichkeiten ein und derselben Deianeira mit ihren für sie charakteristischen Neigungen und Abneigungen.

Exkurs zur Katharsis *II – Wie führt* tragisches Handeln *zu* Mitleid *und* Furcht *beim Zuschauer?*

a) Erregung von *Furcht* und *Mitleid* als ‚*Werk*' der Tragödie

Der erste Satz des 13. Kapitels formuliert als die gestellte Aufgabe, zu erklären, was man beachten (und vermeiden) müsse, wenn man eine Handlung so gestalten wolle, dass sie das ‚*Werk*' einer Tragödie erfüllt. Diese optimale Gestaltung einer tragischen Handlung sei (komplex und) eine Nachahmung einer Furcht und Mitleid erweckenden Handlung.

Tatsächlich konzentriert sich das ganze folgende Kapitel auf die Abgrenzung einer ganz bestimmten Handlungsweise, die dieser Forderung entspricht: Es sei das Handeln eines Menschen mit (gutem) Charakter, der durch eine folgenschwere Verfehlung ins Unglück gerät. Legt man den Aristotelischen Handlungsbegriff zugrunde, ergibt sich aus der Sache selbst, dass ein solches Handeln Mitleid und Furcht erweckt. Denn Handeln heißt: sich für ein Tun zu entscheiden, durch das man etwas für sich Gutes zu erreichen meint. Entscheidet sich ein Mensch mit gutem Charakter für ein Tun, durch das er dieses Handlungsziel verfehlt, dann hat er dieses Scheitern nicht verdient, er erweckt unser Mitleid. Ein guter Mensch, der Fehler macht, hat, auch wenn er in vielem anderen dem Durchschnitt weit überlegen ist, eine wesentliche Gemeinsamkeit mit dem gewöhnlichen Menschen, so dass dieser den Fehler, gerade wenn auch ein viel Besserer ihn macht, als eine auch ihn selbst bedrohende Gefährdung auffassen und um den ‚Helden' wie um sich selbst mitfürchten kann.

Aristoteles unterläuft (auch) mit dieser Erklärung eine Kontroverse, die unter den Interpreten bis heute nicht beigelegt ist. Goethe bemerkt in seiner *Nachlese zu Aristoteles' ‚Poetik'* zu Recht: „*Wie konnte Aristoteles in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Konstruktion des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde?*" (S. 171). Aristoteles betont im 14. Kapitel sogar noch einmal ausdrücklich, dass die von der Tragödie ausgehende Gefühlswirkung aus der Konstruktion der Handlung selbst kommen muss und auf keinen Fall durch irgendwelche zur Handlung hinzukommenden Mittel er-

zeugt werden darf, durch die man meint, einem Geschehen eine pathetische Wirkung verschaffen zu können: durch Mittel der Inszenierung, durch Formen der Steigerung und Übertreibung usw. (1453b1–11; s. Kap. 14, u. S. 511f. und S. 518ff.). Außerdem kann man zur Unterstützung der Auslegung durch Goethe darauf verweisen, dass der Zuschauer für Aristoteles fast nie eine Urteilsinstanz ist. Die Rücksicht auf die Wirkung auf die Zuschauer ist ihm fast immer ein Zeichen minderer Qualität (z.B. 1453a2–35). Jedenfalls ist kaum zu bestreiten, dass eine Tragödientheorie, die den Zuschauer zum Maß ihres ‚*Werks*' nimmt, wie dies etwa bei Castelvetro geschieht (s. Kappl 2006, S. 184–186), eine von der Aristotelischen Konzeption erheblich abweichende Form gewinnt.

Andererseits kann man den klaren Wortlaut nicht umgehen, dass Mitleid und Furcht nicht die auf der Bühne dargestellten, sondern die im Zuschauer zu erregenden ‚Leidenschaften' sein sollen. Auch auf der Bühne gibt es Äußerungen von Mitleid und Furcht. Sie kommen in der Regel vom Chor, der mit den tragischen Hauptpersonen mitfühlt und für sie, aber auch für sich selbst Furcht empfindet, d.h. von einer Art Zuschauer auf der Bühne. Die Gefühle und Leidenschaften der Hauptpersonen selbst dagegen zeigen eine große Vielfalt: Liebe, Empörung, Verbitterung, Eifersucht, Trauer, Rachsucht, Überheblichkeit, Machtgier, auch Mitleid und Furcht, usw. Nur weil Aristoteles bei den ‚tragischen Gefühlen' an die Gefühle des Zuschauers gedacht hat, wird verständlich, weshalb er aus den vielen möglichen Gefühlen gerade Mitleid und Furcht ausgewählt hat. Denn sie sind die Gefühle, die man empfindet, wenn man das unverdiente Leiden eines Menschen miterlebt, der aus einer tragischen *Hamartia* scheitert.

b) Abhängigkeit der tragischen Gefühle von der *tragischen Handlung*

Da es in Aristoteles' viel verhandeltem Text in besonderer Weise auf den genauen Wortlaut ankommt, sollte man beachten, dass er nicht etwa von einer (wie auch immer zustande kommenden) Wirkung der Tragödie auf die Gefühle der Zuschauer spricht, sondern er sagt, die Tragödie sei „*Nachahmung einer Furcht und Mitleid erregenden Handlung*" („*mímēsis phoberṓn kai eleeinṓn*": „*Nachahmung von Furchtbarem und Mitleiderregendem*") in der „*sýnthesis tōn pragmátōn*", der „*Synthese der Handlungsteile*" (1452b30–33).

Dass ein Zuschauer diese Gefühle empfindet, hängt konsequenterweise von der Bedingung ab, dass er das Furcht und Mitleid Erregende in der Handlung selbst erfasst. Das setzt nach Aristoteles voraus, dass er das aus der Handlung resultierende Leiden als unverdient beurteilt und die Gefährdung des tragisch Handelnden als eine mögliche eigene Gefahr erkennt (1453a4–7). Aristoteles denkt also nicht an irgendeine mögliche emotionale Wirkung auf den Zuschauer, die empirisch nicht kalkulierbar ist, selbst wenn man sie

mit psychologisch-rhetorischen Mitteln technisch zu erzeugen sucht – Aristoteles selbst zählt in seiner *Rhetorik* viele subjektiv-emotionale Zustände auf, die daran hindern, Mitleid und Furcht zu empfinden (*Rhetorik* II,5 und 8). Er denkt vielmehr an Gefühle, die entstehen, wenn das Handeln auf der Bühne richtig verstanden und angemessen mitempfunden wird. Ob dies bei allen, wenigen oder gar keinen Zuschauern einer bestimmten Aufführung der Fall ist, spielt keine Rolle. Diese mögliche ‚Fernwirkung' auf irgendwelche Zuschauer passt, wie Goethe (*Nachlese zu Aristoteles' ‚Poetik'*, S. 171) mit sicherem Urteil festgestellt hat, nicht zu dem ganz und gar auf das tragische Handeln gerichteten Konzept des Aristoteles.

Entscheidend ist, dass immer dann, wenn jemand ein tragisches Scheitern richtig begreift, eben diese Gefühle entstehen werden. So wie die Wahrheit einer Erkenntnis grundsätzlich daran beurteilt wird, dass sie ihrem Gegenstand entspricht, so sind Mitleid und Furcht die Kriterien dafür, dass die Reaktion des Zuschauers ihrem Gegenstand, dem tragischen Handeln, gemäß ist. Der Maßstab dafür, dass das *Werk* einer Tragödie erfüllt ist, ist also tatsächlich der Handlungsverlauf auf der Bühne selbst. Er muss von der Art sein, dass die Verfehlung des Handlungsziels unverdient und eine mögliche Gefahr für alle ist. Mitleid und Furcht sind die angemessene Reaktion auf genau diesen Handlungsverlauf. Sie auf andere Weise als durch diesen Handlungsverlauf selbst zu erzeugen, ist für Aristoteles Zeichen eines Qualitätsmangels der Dichtung selbst, in jedem Fall ein Zeichen dafür, dass diese Emotionserzeugung ihren Ursprung nicht in dichterisch-künstlerischen Intentionen hat.

c) Angemessenes Mitempfinden als *Katharsis*

Das angemessene Begreifen und Mitempfinden eines tragischen Handlungsverlaufs ist dagegen der Vorgang, in dem die Tragödie ihr *Werk* auch für den Zuschauer erfüllt, d. h., es ist der Vorgang der *Katharsis*, in dem die Gefühle des Mitleids und der Furcht ‚gereinigt' werden.

Da die Tragödiendefinition des 6. Kapitels von der Tragödienhandlung sagt, sie führe durch Mitleid und Furcht die *Katharsis* dieser Gefühle zu ihrer Vollendung (*peraínein* heißt: etwas vollenden, zu seinem Ziel führen), kann eigentlich kein Zweifel daran sein, dass die Erklärung, die das 13. Kapitel gibt, wie die Tragödie ihr Ziel, Mitleid und Furcht auf die beste Weise zu erregen, erreicht, auch die Erklärung enthält, was Aristoteles unter einer *Katharsis* dieser Gefühle verstanden wissen wollte. Furcht und Mitleid sind die einer tragischen Handlung gemäßen Gefühle, sie werden durch das Mitverfolgen dieser Handlung erzeugt und erhalten ihre abschließende Form durch den Abschluss dieser Handlung selbst. Obwohl Aristoteles den Begriff der *Katharsis* im 13. Kapitel nicht mehr aufgreift und sich eine genauere

Erklärung dieses Begriffs vielleicht für das 2. Buch der *Poetik* vorbehalten hatte, ist die Sache, um die es in diesem Begriff geht, die besondere Art der Gefühlserregung durch eine tragische Handlung, im 13. Kapitel expliziert (die Suche nach der Stelle bei Aristoteles, an der er die Erklärung von *Katharsis* gegeben habe – s. z. B. Finsler 1900, S. 1–11 –, ist keineswegs nötig).

Dass es dennoch bis heute so viel Unsicherheit über die Deutung der tragischen *Katharsis* gibt, liegt zum größten Teil an dem veränderten Gefühlsbegriff, mit dem die *Poetik*-Rezeption bereits in der Renaissance sich ein zutreffendes Verständnis verstellt hat (s. o. S. 333ff.), es liegt zum Teil aber auch daran, dass einige klare Ausführungen in diesem Kapitel in ihrer Bedeutung nicht gewürdigt oder ganz übergangen werden.

d) Keine Identifikation des Zuschauers mit dem tragischen Helden

Es gehört für Aristoteles zum richtigen Begreifen und Mitempfinden einer tragischen Handlung, dass der Zuschauer das Handeln der tragischen Personen für vergleichbar mit sich selbst halten, nicht aber, dass er sich mit dem tragischen ‚Helden' identifizieren soll. Diese vielen neueren Vorstellungen über das Verhältnis des Lesers oder Zuschauers zu den fiktiven Personen der Kunst geläufige Ansicht könnte Aristoteles nicht teilen. Ein Zuschauer, der sich mit seinem ‚Helden' identifiziert, empfindet ja zuerst dessen eigene Gefühle mit: er hasst mit Philoktet den verlogenen Odysseus, verachtet mit Medea den heuchlerischen und gemeinen Jason usw. Es gibt freilich keine Äußerung von Aristoteles, dass er ein solches Mitempfinden durch den Zuschauer rundum abgelehnt hätte. Seinen Hinweis darauf, dass ein Dichter dann am besten die Gefühle seiner Personen darstellen werde, wenn er selbst deren Gefühle empfinde (Kap. 17, 1455a30–34), wird man sogar sicher auf den Zuschauer ausdehnen dürfen: Auch er wird am besten verstehen, was in Medea oder Antigone vorgeht, wenn er deren Wut oder Trauer in sich selbst fühlt. Fraglich ist aber, ob er dieses gleichgeartete *„Mitschwingen einer zweiten Saite"*, von dem Lessing spricht (*Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 102f., s. o. S. 333), als ein Sich-Hineinversetzen des Zuschauers in die tragischen Personen verstanden wissen wollte.

Dagegen spricht bereits sein Gegenstand, die attische Tragödie selbst. Fast alle Chöre teilen in gewisser Weise die Gefühle der Hauptpersonen, aber sie fühlen sich gleichzeitig fast immer weit von dem, was diese Personen sind und wofür sie sich entscheiden, entfernt. Und wenn einmal, wie z. B. beim Chor im *König Ödipus*, der Chor sich mit dem tragischen Helden identifiziert, dann erscheint das als Selbstüberschätzung, ja als ein tragischer Wahn (s. *König Ödipus*, drittes Stasimon, V. 1086–1109; s. Schmitt 1988a). Wir haben etwas in uns, das unser eigenes Fühlen und Handeln mit dem der tragischen Personen vergleichbar macht, die Kategorie der Ähnlichkeit aber ge-

hört nach Aristoteles zu den Kategorien, die ein ‚Mehr und Weniger aufnehmen', d.h., wir sind nur mehr oder weniger, nach Aristoteles eher ‚weniger gleich' mit den tragischen Personen auf der Bühne.

Für das Entstehen der Gefühle des Mitleids und der Furcht ist diese Distanz wesentlich. Wer sich in Medea hineinversetzt, wird mit ihr die Notwendigkeit, die erlittene Entehrung wiedergutzumachen, empfinden und die Furcht vor dem Unglück, in das dieses Verbrechen Medea stürzen wird, unterdrücken. Wer sich mit Philoktet identifiziert, wird mit ihm Odysseus und die Atriden hassen, aber er wird durch diesen Hass davon abgehalten zu fürchten, Philoktet könne sich durch ihn um die einzigartige Möglichkeit bringen, seine Ehre und seine Gesundheit wiederherzustellen.

Eine Identifikation des Zuschauers mit dem tragischen ‚Helden' führt also zu einer Verzerrung des Urteils des Zuschauers: Er beurteilt und empfindet nicht das als Bedrohung, was dem Handelnden tatsächlich droht und ihm das größte Unglück zufügt, sondern er lässt sich von der Perspektive des Handelnden gefangennehmen und bemerkt so gar nicht, was diesen wirklich ins Unglück treibt. (Diesen Fehler machen auch viele Interpreten und kommen so zu unangemessenen Deutungen.) Eine Identifikation des Zuschauers mit der tragischen Person würde also dazu führen, dass er deren Gefühle mitempfindet, die Gefühle des Mitleids und der Furcht würden auf diesem Weg gar nicht, auf keinen Fall aber in einer der tragischen Verfehlung eines Handlungsziels entsprechenden Form entstehen, d. h., sie würden nicht ‚gereinigt', sondern blieben verzerrt wie die der Handelnden selbst.

e) Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Motive des *tragischen Handelns*

Die Distanz des Zuschauers zu den Gefühlen, die die handelnden Personen auf der Bühne zeigen, ist für das Entstehen von Mitleid und Furcht aber nicht nur wesentlich, es ist dies auch eine wahrscheinliche und zur Sache passende emotionale Einstellung des Zuschauers. Wer hört, wie Ödipus den Mörder des Laios verflucht, wer mitansieht, wie Medea das Messer gegen die eigenen Kinder richtet, wird, gerade wenn er zu sensiblen Empfindungen fähig ist, nicht Ödipus' Zorn über den möglichen Täter nachempfinden, sondern er wird sich um Ödipus ängstigen und schon vor dem Augenblick zittern, in dem Ödipus entdecken muss, dass er selbst der Mörder des Laios ist, und er wird eher Medea daran hindern wollen, die eigenen Kinder umzubringen, als ihr auch darin zu folgen, dass sie diese Konsequenz hinnehmen muss, wenn sie nicht zum Gespött ihrer Feinde werden will.

Diese Art der Gefühlsempfindung beim Zuschauer ergibt sich aus der Zuschauer- (oder Leser)-Rolle von selbst. Er hat an der Handlung nur durch Erkennen und Verstehen teil, er ist nicht selbst handelnd in sie verwickelt. Was Aristoteles sagt, ist deshalb nicht auf die griechische Tragödie beschränkt. Auch

wer etwa sieht, wie (Goethes) Egmont in der Stadt bleibt, obwohl Alba, der Statthalter des spanischen Königs in den Niederlanden, mit militärischer Macht angekommen ist, wird weniger die Gefühle Egmonts, seine Vertrauensseligkeit, seine Liebe, sein Freiheitsbewusstsein, teilen als sich um ihn ängstigen.

Die griechische Tragödie hatte sich aber, wie Aristoteles selbst berichtet, auf die Geschichten weniger Häuser konzentriert (1453a18–22, 1454a9–13) (auch wenn es eine respektable Anzahl von – leider kaum erhaltenen – Ausnahmen gibt), deren Grundverlauf sie in der Regel konservativ behandelte, und nach Aristoteles auch so behandeln sollte (s. 1453b22–26). Der Zuschauer einer griechischen Tragödie kannte also häufig die Hauptereignisse bereits vor Beginn des Stücks. Seine Aufmerksamkeit wurde nicht zuerst durch die Spannung auf den Ausgang des Geschehens erregt, sondern durch die Art und Weise, wie dieser Ausgang zustande kam.

Noch genauer: Seine Aufmerksamkeit wurde auf den Zusammenhang von Charakter und Handlung gelenkt. Was für ein Mensch musste man sein, von welchen Gedanken und Gefühlen musste man beherrscht sein, damit man sogar die eigenen Kinder opfert (Medea), alle Aussicht auf Genesung und Ehre ausschlägt (Philoktet) usw.? Ein Zuschauer, der eine Behandlung der Geschichte des *König Ödipus* sah, wusste, dass Ödipus der Mörder seines Vaters und der Mann seiner Mutter war. Ob er aber – wie bei Sophokles – seinen Vater erschlagen und die Mutter geheiratet hat, obwohl er begründete Zweifel an der Elternschaft von ‚Vater' und ‚Mutter' in Korinth hatte und bereits vorgewarnt war, oder ob er es – wie vermutlich bei Aischylos und wieder bei Seneca – ohne jede Ahnung, nur ein angenommenes Kind zu sein, tat, darin z. B. unterschieden sich die Darstellungen, so dass die ganze Aufmerksamkeit auf die Ursachen gelenkt wurde, wie in der neuen Fassung die bereits bekannten Taten motiviert wurden.

Die Bekanntheit mit der Grundstruktur des Geschehensverlaufs und die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Motive des Handelns schafft für die Entstehung der Gefühle der Furcht und des Mitleids, wie Aristoteles sie versteht, besonders günstige Voraussetzungen. Wichtig ist bereits, dass der Zuschauer nicht abgelenkt wird von der Konzentration auf die Frage, warum einem Menschen von dieser Art ein Fehler dieser Art mit diesen schrecklichen Folgen unterläuft. Welche Bedeutung Aristoteles diesem Nicht-abgelenkt-Werden beimisst, belegt auch eine irritierende, weil scheinbar widersprüchliche Äußerung im 14. Kapitel. Im Unterschied zur Aussage im 13. Kapitel, die beste Form einer Tragödie sei diejenige, die vom Glück ins Unglück führt (1453a12–17), sagt Aristoteles dort, die beste Form, Mitleid und Furcht zu erzeugen, sei, wenn das konkrete Eintreten des Unglücks am Ende gerade noch vermieden werde (1454a4–9, s. u. S. 515ff.), z. B. wenn Iphigenie ihren Bruder wiedererkenne, bevor sie das ihr auferlegte Tötungsopfer an ihm vollzieht.

Natürlich steht diese Bemerkung nicht im Widerspruch zum 13. Kapitel, denn Orest und Iphigenie haben bis zur glücklichen Wendung bereits großes und schweres Unglück durchlitten, der Umschlag vom Glück ins Unglück ist in diesem Handlungsverlauf bereits geschehen. Es ist aber keine Frage, dass eine Darstellung der Schlachtung des Bruders durch die Schwester, womöglich noch auf offener Bühne, Entsetzen und tatsächlich einen Schauder erzeugen würde, bei dem einem die Haare zu Berge stehen, ‚Elementaraffekte' also von der Art, wie viele *éleos* (‚Jammer') und *phóbos* (‚Schauder') deuten möchten (Giacomini, Bernays, Schadewaldt und viele andere, s. o. S. 333ff.).

Diese überstarken, exzessiven Emotionen sind dominierende Gefühle, sie bannen den Blick gleichsam und würden daher einen Menschen, der von ihnen beherrscht wird, abhalten, sich überhaupt noch auf die Gefühle einzulassen, deren Entstehen davon abhängt, dass man die Bedrohung, der jemand sich aussetzt, durchschaut, oder davon, dass man das Missverhältnis zwischen einem Fehler und seinen Folgen bemerkt und den deshalb Leidenden bemitleidet. Sie beeinträchtigen das ‚*Vergnügen an tragischen Gegenständen*' (Schiller, *Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 234–250), sie fördern es nicht. (Dieses Urteil haben viele antike Literaturkritiker übernommen. Wir fassen diese Urteile z. B. in gelehrten Kommentaren, ‚Scholien', zu den einzelnen Dramen, aus denen meist am Rand der Ausgabe Exzerpte notiert waren, z. B. zu Sophokles, *Aias*, V. 346; *Elektra*, V. 1384; Euripides, *Hekabe*, V. 484; Homer, *Ilias* VI, V. 58.)

Es ist allerdings ein grobes Missverständnis, (mit den Stoikern der Antike, s. z. B. Seneca, *De ira* I, 7) zu meinen, Aristoteles bevorzuge schwache, sich der Vernunft leicht fügende Affekte, er fürchte große, heftige Gefühle, weil sie für ihn einen Einbruch des Irrationalen in die von ihm bevorzugte Welt des Rationalen bedeuteten.

Dieses Missverständnis beruht immer auf der Vorstellung, eine vernünftige Leitung der Gefühle setze eine Distanz zu ihnen voraus. Die Vernunft hat im Sinn dieser Vorstellung lediglich ein Verhältnis zu den Gefühlen, man macht sich Gefühle bewusst, reflektiert sie, unterwirft sie bewusst gewollten Entscheidungen. Aristoteles dagegen sagt von den Gefühlen im allgemeinen, sie entstünden *aprohairétōs*, ‚ohne bewusste Entscheidung' in uns (*Nikomachische Ethik* VII, 4, 1106a2f.). Die mögliche Rationalität der Gefühle besteht nicht darin, dass wir sie bewusst erzeugen, sondern, wie er mehrfach ausführt, darin, dass man angemessene Gefühle hat, d. h. eine Unterscheidungsfähigkeit für das, was ein Gefühl – etwa der Angst – erzeugt, und so z. B. fürchtet, was wirklich für einen eine Bedrohung ist, und dass man so fürchtet, wie es dieser Bedrohung angemessen ist, wann es angemessen ist usw. Die Kognition, die zu Gefühlen gehört, kommt nicht aus ihrer nachträglichen Bewertung, sie besteht in der Art, wie wir etwas, eine Bedrohung, ein unverdientes Unglück, eine

Gefährdung unserer Ehre, die Schönheit einer Person usw. auffassen. In der Verfehlung eines oder mehrerer dieser Aspekte besteht die *Hamartia* – auch in Bezug auf die Gefühle. Man verfehlt durch sie die Gefühle, durch die man sich intellektuell und emotional in ein den jeweiligen ‚Gegenständen' gegenüber angemessenes Verhältnis bringt und ihnen dadurch auch handelnd optimal begegnen kann (z. B. *Nikomachische Ethik* III, 10, 1115b15–17).

Was für die allgemeine Beschreibung der Gefühle gilt, gilt für die beiden tragischen Gefühle in besonderer Weise. Man kann die Rolle, die Aristoteles ihnen in der *Poetik* zuspricht, nur verstehen, wenn man ihre mögliche Rationalität, d. h. den Weg, auf dem sie eine ihrem Gegenstand möglichst intensiv entsprechende Form erhalten, kennt.

f) *Mitleid* und *Furcht* in *Rhetorik*, *Ethik*, *Poetik*

Aristoteles behandelt Mitleid und Furcht am ausführlichsten in der *Rhetorik* (II, Kap. 5 und 8). Die *Rhetorik* hat eine andere Zielsetzung als die *Poetik*. Sie beschreibt die Mittel, mit denen ein Redner das, was an einer Sache überzeugend ist, herausfinden und seinen Hörern vermitteln kann. Die *Poetik* dagegen erklärt, wie Dichtung handelnde, d. h. von Neigungen und Abneigungen bewegte Menschen so darstellen kann, dass man sie verstehen und ihrem Handeln gemäße Empfindungen entwickeln kann. Auch in seinen Ethiken, in denen es darum geht, wie man selbst zu richtigem Handeln findet, spricht Aristoteles über Furcht und Mitleid an mehreren Stellen (*phóbos*: z. B. *Nikomachische Ethik* 1104b1–3, 1115a4–17b23; *éleos*: z. B. *Nikomachische Ethik* 1105b23, 1109b32, 1111a1). In diesen verschiedenen Disziplinen geht es um unterschiedliche Verhaltens- und Handlungsbereiche, in denen Gefühle eine unterschiedliche Rolle spielen können. Es heißt aber, Aristoteles eine in seinem Œuvre sonst nicht belegbare Beliebigkeit und Inkonsistenz zu unterstellen, wenn man meint, Aristoteles deshalb unterschiedliche Gefühlsbegriffe zuschreiben zu müssen. Auch wenn ein Redner mit rational technischen Mitteln bestimmte Gefühle bei seinen Hörern erzeugt – die Gefühle, die er auf diese Weise seinen Hörern einpflanzt, sind deshalb keine anderen Gefühle als die, die der mitdenkende Zuschauer einer Tragödie empfindet, und sie sind auch nicht rationaler, im Gegenteil, eher bringt der Redner seine Hörer um die mögliche Rationalität eines Gefühls, indem er ihnen z. B. etwas als eine große Bedrohung erscheinen lässt, was gar nicht bedrohlich ist. Es gibt daher keinen Grund anzunehmen, in der *Poetik* habe Aristoteles ein anderes Gefühlsverständnis als in der *Rhetorik* oder *Ethik*. Die Gefühle in der *Poetik* sind nicht irrationale Elementaraffekte, während sie in der Rhetorik von Meinungen und Urteilen abhängig dargestellt werden. Furcht und Mitleid sind in der *Poetik* wie in der *Rhetorik* für Aristoteles Furcht und Mitleid, sie werden lediglich unterschiedlich vermittelt und dienen unterschiedlichen Zielsetzungen.

Obwohl es für Aristoteles unbestimmte und in diesem Sinn abstrakte Gefühle geben kann, können Gefühle von seiner Konzeption her niemals völlig ohne einen Gehalt sein. Auch eine unbestimmte Grundangst hat einen Inhalt, denn auch, wenn die Bedrohung, die sie fürchtet, keine konkrete Gestalt hat – sie könnte nicht eine Form der Angst sein, wenn sie nicht auf irgendeine mögliche Bedrohung gerichtet wäre. Wem die Zukunft, die auf ihn zukommt, als etwas erscheint, das ihn fördert und ihn unterstützt, wird keine konkrete, nicht einmal eine unbestimmte Angst vor der Zukunft haben, sondern Zuversicht empfinden.

Ohne eine Unterscheidung von etwas, das eine bestimmte Art von Lust oder Unlust mit sich bringt, kann es keine verschiedenen Gefühle geben. Deshalb beginnt Aristoteles auch bei der Analyse von Furcht und Mitleid mit dem besonderen Gegenstand, auf den sich diese Gefühle richten. Das muss, wie jetzt schon klar ist, kein wirklich vorhandener oder korrekt beurteilter Gegenstand sein. Es geht vielmehr um eine in der Vorstellung präsente Meinung, dass etwas eine große zerstörerische und äußeren oder inneren Schmerz verursachende Macht habe, bei der Furcht (*Rhetorik* II,5), und um die Meinung, ein anderer erleide unverdientermaßen etwas, was man auch für sich selbst fürchtet, beim Mitleid (*Rhetorik* II,8). Ausgangspunkt der Analyse ist also die Erfahrung, dass es in bestimmten Situationen die Meinung gibt: ‚Etwas bedroht mich', oder: ‚Ein mir Ähnlicher leidet unverdient', und dass diese mit konkreten Vorstellungen verbundenen Meinungen von Lust und Unlust begleitet und also Gefühle sind.

Das Augenmerk der Aristotelischen Analyse ist daher auf den Aspekt konzentriert, was die jeweiligen Bedingungen sind, die gegeben sein müssen, damit man zu Meinungen dieser Art kommt.

Bei der Furcht ist das Erste, dass man überhaupt in der Lage sein muss, die Bedrohlichkeit von etwas zu begreifen bzw. zu vermuten. Diese Fähigkeit fehlt z.B. unerfahrenen Menschen oder Menschen, die zu wenig Intelligenz haben, um die Gefährlichkeit von etwas zu durchschauen, sie fehlt aber auch Menschen, die aus irgendeinem verblendeten, z.B. euphorischen Affekt heraus meinen, ihnen könne gar nichts gefährlich werden. In Angst oder Furcht geraten also nur Menschen, die meinen, dass ihnen etwas widerfahren könne, genauer: etwas Bestimmtes, zu bestimmter Zeit (und das heißt in Bezug auf die Furcht: entweder in naher Zeit oder jederzeit) (*Rhetorik* 1382b27–34). Außerdem wird man auch nur dann die Furchtbarkeit einer Bedrohung noch empfinden können, wenn man nicht in einer so schlimmen Situation ist, dass man meint, alles Schreckliche schon erlitten zu haben. Nur wenn man angesichts des Bedrohlichen noch zu überlegen in der Lage ist, wie man sich gegen sie schützen könnte, und die Erkenntnisfähigkeit durch die Größe und die Wucht der Gefahr nicht gelähmt ist, kann das Furchtbare in seiner Bedrohlichkeit noch aufgefasst und empfunden werden.

Trotz der Tatsache, dass das Gefühl der Furcht für Aristoteles nicht zu den ‚*dianoetischen*' (= rationalen) Gefühlen zählt, gehört sie unter den mehr auf Gewohnheit beruhenden ‚*ethischen*' Charakterhaltungen zu denen, die ein ziemliches Maß an Erkenntnisleistung erfordert.

Das Lustvolle, das mit dem Genuss von etwas Süßem oder von etwas Aphrodisischem verbunden ist, braucht nur ein geringes Zeichen, um bemerkt und begehrt zu werden. Deshalb spricht man in Bezug auf solche Gefühle oft von ‚Trieben', die auf ‚Reize' reagieren. Das ist selbst bei solchen Gefühlen, die manchmal eher undifferenziert entstehen, physiologischer formuliert, als es der Sache entspricht. Bei der Furcht ist diese Sprache gänzlich unangemessen. Dass es kein bloßer Trieb ist, der uns dazu bringt, Bedrohliches zu fürchten, wird z. B. daran ganz deutlich, dass die Gefährlichkeit von etwas, selbst von etwas, das sehr große Gefahren mit sich bringen kann, von vielen nicht durchschaut wird, etwa wenn sich Massen in einen Kriegstaumel treiben lassen. Sie gehen der Gefahr mit Euphorie statt mit Furcht entgegen. Das heißt: Um Angst oder Furcht zu empfinden, und vor allem, um in angemessener Weise Angst und Furcht zu empfinden, muss man seine Erkenntnisfähigkeiten intensiver einsetzen.

Das gilt nach Aristoteles in gleichem, ja noch stärkerem Maß für das M i t l e i d , das für ihn ein zur Furcht reziproker Affekt ist: man bemitleidet an einem anderen das, was man für sich selbst fürchtet, und man fürchtet für sich selbst eben das, was man an einem anderen bemitleiden würde (*Rhetorik* II, 5, 1382b26f.; II, 8, 1386a26–33).

Deshalb betont Aristoteles, dass neben dem Urteil, dass das Unheil den anderen in einem unverdienten Maß trifft (s. *Rhetorik* II, 8, 1385b12–16), die Meinung, auch selbst Ähnliches erleiden zu können, Voraussetzung dafür ist, dass jemand dem Gefühl des Mitleids zugänglich ist (s. *Rhetorik* 1385b16–24). Zu dieser Gruppe gehören daher vor allem die Älteren wegen ihrer Erfahrung und der daraus gewonnenen Klugheit, die Gebildeten und überhaupt alle, die in einem Zustand sind, der *eulógistos*, d. h. ‚verständig, urteils- und schlussfähig' macht, also z. B. auch schwache oder eher feige Leute, die zu Umsicht und Vorsicht neigen. Im Unterschied dazu disponieren heftige Affekte wie Zorn oder Übermut nicht zum Mitleid, weil sie unfähig machen, überhaupt an ein Übel, das einen treffen könnte, zu denken. Auch Leute, die gerade große Furcht vor etwas haben, entwickeln kaum Mitgefühl mit jemandem, weil ihr Blick ganz auf das eigene Unglück fixiert ist (s. *Rhetorik* 1385b29–33).

Mitleid ist in diesem Sinn in der Tat eher ein Affekt von gebildeten Menschen, von Menschen, deren *„Auge der Seele"* (*Nikomachische Ethik* VI, 13, 1144a29f.) freier, nicht durch das fixierte Hinblicken auf ein augenblicklich als groß erscheinendes Gut oder Übel verdunkelt und in diesem Sinn zu affektisch ist und deren (geistiges) Auge auch nicht durch Jugend, Unbildung, Unverstand o. ä. kurzsichtig ist.

Wenn Aristoteles Lessing auch nicht zustimmen könnte, wenn dieser sagt, der mitleidigste Mensch sei der beste Mensch (*Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 55): Dass das Mitleid ein Gefühl ist, das in besonderer Weise Erkenntnisfähigkeit voraussetzt und fördert, macht das Mitleid auch nach Aristoteles zu einem besonders menschlichen, menschenspezifischen Gefühl.

Da die Grundbedingung und Aufgabe von Erkenntnis überhaupt ist, in dem immer wieder Anderen das Gleiche erfassen zu können, gehört Mitleid schon in einem elementaren Sinn zu Verhaltensweisen, die auf der Erkenntnisfähigkeit des Menschen basieren. Diese aristotelische Position wird auch vielfach durch die Erfahrung bestätigt. Denn es sind tatsächlich die Gebildeteren, Klügeren, die im Fremden – ob es sich um den Angehörigen anderer Völker, Rassen, oder um geistig oder körperlich anders geartete Menschen handelt – den Gleichen erkennen können, den, mit dem sie die Lebenssituation, Charaktereigenschaften, Denkhaltungen, Lebensalter und dergleichen gemeinsam haben (s. *Rhetorik* II, 8, 1386a25f.) und dessen Leid sie deshalb wie das ihre mitempfinden können.

g) *Katharsis* als Kultur des Gefühls

α) *Die Rationalität der Gefühle*

Zu wissen und eine konkrete Erfahrung davon zu haben, was man fürchtet oder bemitleidet, in welchem psychischen Zustand man für diese Gefühle empfänglich ist, in welcher Weise, zu welcher Zeit, in welchem Ausmaß diese Gefühle ihrem Gegenstand angemessen sind, das ist für den Rhetor die Voraussetzung dafür, dass er seine Hörer in einen Zustand der Furcht oder des Mitleids bringen kann; für den Ethiker ist es die Voraussetzung dafür, dass er die Bedingungen bestimmen kann, wann diese Gefühle der Entfaltung der *aretḗ*, der besten Form menschlichen Handelns, optimal dienen; für den tragischen Dichter liegt darin die Voraussetzung dafür, dass er darstellen kann, welchen inneren oder äußeren Schmerz verursachenden Bedrohungen auch ein an sich guter Charakter ausgesetzt ist, so dass sein Scheitern als unverdient und zugleich als eine mögliche Gefahr für den Zuschauer verstanden werden kann.

Angesichts der Tatsache, dass Aristoteles größten Wert auf die Beachtung des Was, des Wie, des Wieviel, des Wann für das Verständnis der bestimmten Natur eines Gefühls legt und dass er diese Unterschiede nicht nur in theoretischer Allgemeinheit erörtert, sondern für jedes Gefühl im einzelnen fragt: Wann ist etwas eine Bedrohung, ein unverdientes Unglück, in welchem psychischen Zustand ist man fähig, dies auch zu begreifen und richtig zu empfinden, in welchem Ausmaß ist eine Empfindung einer bestimmten Bedrohung, einem bestimmten Unglück angemessen?, muss es als ausgeschlossen gelten, dass für ihn die Gefühle der Furcht und des Mitleids nichts als psychosomatische Erregungen von ‚Elementaraffekten' des ‚Jammerns'

und des ‚Schreckens' oder ‚Erschauderns' sein könnten. (Dass selbst Kenner wie Wolfgang Schadewaldt, die eben besprochenen Rhetorikstellen klar vor Augen, *éleos* und *phóbos* als primär irrationale Erregungen auslegen, kann nur aus dem nachromantischen Gefühlsbegriff erklärt werden, den sie auch bei Aristoteles für gegeben halten; s. Schadewaldt 1955.)

Ein irrationales Gefühl ist für Aristoteles kein unreflektiertes, unmittelbar entstehendes Gefühl, sondern ein Gefühl, das überhaupt nichts Bestimmtes empfindet. In einem absoluten Sinn kann es das nicht geben, ein Gefühl kann aber mehr oder weniger irrational sein dadurch, dass es nur pauschal allgemeine Inhalte hat und sich zu ihnen willkürlich verhält.

Irrationale Gefühle dieser Art zu erregen, widerspricht aber dem ‚*Werk*' der Dichtung, wie es Aristoteles im 9. Kapitel expliziert hat, grundsätzlich. Denn Dichtung soll zeigen, wie ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit aufgrund eben dieser Beschaffenheit Bestimmtes sagt und tut. Eine bestimmte Beschaffenheit hat man, wenn man bestimmte, d. h. zu allgemeinen Charakterhaltungen gefestigte Neigungen und Abneigungen hat. Die Neigung, sich für oder gegen etwas zu entscheiden, ist aber kein nur kognitiver Prozess, sondern sie entsteht aus einer mit Lust oder Unlust verbundenen Kognition, die ein Streben mit sich bringt, d. h., sie beruht auf Gefühlen. In diesem Sinn ist es eine wesentliche Aufgabe der Dichtung, das jeweils konkrete Handeln einer Person aus den Gefühlen, durch die es motiviert ist, verständlich und so auch mitempfindbar zu machen. Dichtung bewirkt auf diese Weise, dass man das Handeln eines Menschen mit genau den Gefühlen begleitet, die die innere Ursache dafür sind, dass er genau so und nicht anders gehandelt hat. Sie verschafft so Gefühle, die in differenzierter Weise dem angemessen sind, was den Inhalt, das Maß, die Art und Weise usw. dessen ausmacht, was eine bestimmte Person zum Handeln bewegt.

Was für die Gefühlswirkung der Dichtung im allgemeinen gilt, gilt bei der Tragödie zusätzlich in Bezug auf die Gefühle der Furcht und des Mitleids. Die Hamartiastruktur der Tragödie bringt es mit sich, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers darauf gelenkt wird, mitzuverfolgen, warum ein an sich guter Charakter dazu gebracht wird, sein Handlungsziel zu verfehlen oder sich ein Handlungsziel zu setzen, durch das er das, was wirklich gut für ihn wäre, verfehlt.

Das Verfolgen dieser Zusammenhänge geschieht in der Tragödie nicht durch eine reflektierende Distanzierung des Zuschauers dadurch, dass er das konkrete Einzelgeschehen irgendwelchen allgemeinen Kategorien zuzuordnen versucht. Jedenfalls geben das Homerische Epos und die griechische Tragödie dafür überhaupt keine Hinweise.

Ein auktorialer Erzähler im Roman z. B. erklärt vieles dadurch, dass er das jeweilige Verhalten seiner Personen auf etwas Allgemeines zurückführt: Wenn er dem Leser mitteilt, dass eine seiner Personen sich in einer Stim-

mung der Verzweiflung befindet, dass ein Angstgefühl in ihr emporsteigt, dass sie ganz von Ehrgeiz zerfressen sei, usw., dann sind diese Mitteilungen nicht etwa nur Offenlegungen des subjektiven Inneren, das der Autor zu kennen vorgibt, es sind immer auch Unterordnungen bestimmter einzelner psychischer Akte einer Person unter ein vom Autor vermutetes Allgemeines. Dass jemand sich in dem inneren Zustand des Zorns befindet, kann sich in vielen verschiedenen Weisen äußern. Er kann laut oder leise sein, kann schnell und heftig oder langfristig planend reagieren usw. Für sich genommen zeigt keine dieser Äußerungsformen, dass sie aus Zorn geschieht. Die Aussage ‚dieser Mensch ist zornig' ist vielmehr eine abkürzende Zusammenfassung vieler konkreter psychischer Akte und ihre Unterordnung unter eine vermutete allgemeine innere Zuständlichkeit. Sie bleibt, auch wenn ihr durch ‚poetische' Bilder und Metaphern eine konkrete Anschaulichkeit verschafft wird, eine verallgemeinernde Behauptung.

Ob die Mitteilung des Autors zutrifft, dass jemand sich im Zustand des Zorns befinde, kann der Leser nur kontrollieren, wenn der Autor genau solche Äußerungsformen benennt und in einen genau solchen Zusammenhang bringt, dass aus diesem selbst dem Leser klar wird: Diese Person ist zornig (und nicht etwa nur echauffiert oder aus anderen Gründen erregt). Gelingt ihm dies, ist die allgemeine Mitteilung ‚dieser Mensch ist zornig' ein überflüssiger Zusatz, wenn diese Mitteilung aber die konkrete Darstellung der genau zum Zorn und genau zum Zorn dieses Menschen in dieser Situation gegenüber diesem Anlass (usw.) gehörenden Äußerungsweisen ersetzen soll, ist sie im Sinn der Aufgabenstellung, die Aristoteles der Dichtung zuweist, Zeichen einer ungenügenden Erfüllung des ‚*Werks*' der Dichtung (s.u. Kap. 24, S. 690).

Tatsächlich bietet, wie man oft gesehen hat, das Homerische Epos kaum auktoriale Kommentare, durch die ein Autor aus seiner Perspektive das, was auf der reinen Geschehensebene vor sich geht, erläutert, kritisiert, problematisiert usw., und in der Tragödie fehlen weitgehend analoge Wechsel der Darstellungsebene, etwa ein Beiseitesprechen, in dem Personen sich über ihre inneren Motive oder die anderer Personen äußern, direkte Hinwendungen des Autors an die Zuschauer (das ist das, was Genette ‚Metalepsen' nennt (s. Genette 1994, S. 162–188; s. dazu Radke 2003b, S. 38–55)), Monologe und vor allem innere Monologe (grundlegend dazu immer noch: Leo 1908; Schadewaldt 1926).

Man vermisst Äußerungsformen von Innerlichkeit, in denen Personen Absichten, Überlegungen, Reflexionen oder Emotionen ausströmen lassen. Dass dieses ‚Sich-Verströmen' sehr oft eine Unterordnung unterschiedlicher innerer Akte unter ein Allgemeines ist, wenn etwa die Befürchtungen, die jemand wegen der Gefährdung seines Ansehens hat, in ein ‚ich schäme mich' zusammengezogen werden, wird bei dieser Konstatierung eines Mangels an

Innerlichkeit in der griechischen Tragödie nicht in Rechnung gestellt. Die allgemeine Benennung einer Stimmung oder eines Gefühls erscheint als unmittelbare Äußerung des Inneren, die Darstellung der konkreten psychischen Akte selbst, mit denen jemand beschäftigt ist, der etwa zwischen (einer bestimmten) Angst und (einer bestimmten) Hoffnung hin und her gerissen ist, gilt als eine auf das Objektive gerichtete Darstellung.

In der griechischen Tragödie gewinnt man ein Verständnis des Inneren auf eine andere und genauer: über den Einzelfall Auskunft gebende Weise, und Aristoteles entspricht in seiner theoretischen Begründung diesem Vorgehen.

Grundsätzlich ist es in jeder Dichtung der *Mythos*, d. h. die Hinordnung aller Teilelemente einer Handlung aufeinander und auf ein gemeinsames Handlungsziel, der die funktionale Bedeutung der einzelnen konkreten Handlungselemente erkennbar macht; in der Tragödie sind es in besonderer Weise Furcht und Mitleid, die das, was für einen bestimmten Charakter im allgemeinen gut ist, weil es seinen grundsätzlichen Neigungen und Abneigungen entspricht, mit unmittelbarer Erlebniswirkung vor Augen stellen.

Da Dichtung das, was sie zeigen will, nach Aristoteles an der konkreten Einzelhandlung zeigt – ohne jede ‚epistemische Reduzierung', sogar unter Vermeidung der Benennung oder Beschreibung psychischer Motive in allgemeiner Form – muss sie die Gründe des Handelns, d. h. dasjenige Allgemeine, durch das eine Handlung überhaupt erst verstanden werden kann, in die Einzelhandlung ‚einarbeiten' (1453b14: *empoiētéon*). Das geschieht zuerst durch die sorgfältige Auswahl genau der Akte, die ausmachen, dass jemand sich in einem bestimmten inneren Zustand befindet. Wenn die zornige Medea dargestellt werden soll, findet man bei Euripides keine allgemeinen Beschreibungen, dass und in welcher Weise sie zornig ist, sondern man hört Medea eben das aussprechen, was ausmacht, dass sie in Zorn und in einen ganz bestimmten Zorn gerät: Was alles sie für Jason getan hat, wie er sie verraten hat, was sie durch ihn verloren hat, in welch schlimmer Situation sie jetzt ist usw. (Euripides *Medea*, V. 20–28, V. 160–167, V. 475–515). Anders als bei einer Beschreibung ihres Zorns braucht man sich bei dieser Darstellungsweise nicht in Medea hineinzuversetzen, um sich irgendwie vorzustellen, was sie empfinden könnte, man braucht nur mitzudenken und zu begreifen, welche Gemeinheiten Jason ihr gegenüber begangen hat, und man wird mit ihr genau die Empörung empfinden, die sie selbst empfindet.

β) Beispiel: Sophokles, Philoktet

Die eigentliche Lenkung des Verständnisses, die auch davor bewahrt, sich in falscher Weise mit den Gefühlen der Helden zu identifizieren, ist aber die Darstellung des einheitlichen Zusammenhangs der Handlungsteile. Im *Philoktet* des Sophokles empfindet Neoptolemos, der Sohn Achills, ein star-

kes Mitleid mit Philoktet und lässt sich schließlich davon bewegen, Philoktets Wunsch, nach Hause und nicht nach Troia gebracht zu werden, nachzugeben (*Philoktet*, V. 1407f.). Wenn man ein zutreffendes Urteil darüber gewinnen will, wie dieses Mitleid im Sinn der Darstellung des Textes verstanden werden soll, muss man prüfen, welche Funktion ihm Sophokles im Ganzen der Handlung gegeben hat (zum Inhalt des *Philoktet* s. o., S. 465f.).

Konzentriert man sich im Sinn des Aristotelischen Dichtungsbegriffs auf den Handlungsaspekt des Geschehens im *Philoktet*, auf das, was aus diesem Geschehen einen *Mythos* mit einem einheitlichen Handlungsziel macht, sind Gesundheit und Ehre das Gut, dessen Verlust Philoktet seit zehn Jahren ins Unglück gebracht hat, das ihm am Ende wieder gewährt wird und das er auch als das am meisten Ersehnte will (V. 1445–1447). Dieses subjektive Interesse Philoktets konvergiert mit dem Interesse der Gemeinschaft der Griechen, die nur unter der Bedingung, Philoktet zurückzugewinnen, den langjährigen Kampf um Troia beenden können. Philoktet verfolgt zwar von Anfang an dieses Handlungsziel, er glaubt allerdings – und täuscht sich darin –, es nur durch Rache an den Atriden und durch Rückkehr in die Heimat (wenigstens teilweise wieder) erreichen zu können.

Aus seiner Funktion innerhalb dieses *Mythos* erhält Neoptolemos' Mitgefühl mit Philoktet erst die Bedeutung, unter der es im Sinn dieses Dramas verstanden werden soll. Diese Bedeutung ist: Er gefährdet das für Philoktet wie für die Griechen gleich wichtige Handlungsziel, ja er macht sein Erreichen endgültig unmöglich durch sein an sich berechtigtes und verständliches Mitgefühl mit dem enttäuschten Philoktet und aus schlechtem Gewissen.

Viele neuere Interpreten sehen in dieser Rückkehr des Neoptolemos zu ‚Wahrhaftigkeit' und ‚Menschlichkeit' eine Rückkehr zu der seiner Natur gemäßen ‚edlen Art'. Das ist objektiv auch richtig. (S. Aristoteles selbst, *Nikomachische Ethik* VII, 3, 1146a18–21: Dass Neoptolemos seine Meinung ändert und statt der List wieder die Wahrheit wählt, ist eine *„edle Unbeherrschtheit"*.) Innerhalb des *Mythos* des *Philoktet* ist diese Menschlichkeit aber eine kurzsichtige Menschlichkeit, die langfristig Philoktet den schlimmsten Schaden zufügen würde, da er so weder von seinen unerträglichen Schmerzen befreit noch seine Ehre wieder hergestellt werden könnte.

Von Aristoteles her gesehen kann ein solcher (stoisch-neostoischer) Selbstgenuss der eigenen Gutheit niemals ausreichender Grund für ein moralisch gutes Handeln sein. Die richtige Gesinnung ist lobenswert, wertvoller aber sind die ‚Werke' (*Eudemische Ethik* II, 11, 1228a13–18), formuliert Aristoteles am Ende des 2. Buchs seiner *Eudemischen Ethik*. Eine Befreiung von der Pflicht, sich zu vergewissern, ob das, wovon man meint, es sei gut, auch einer kritischen Prüfung standhält, gibt es bei Aristoteles nicht. Diese Pflicht beginnt nicht bei der abstrakten Frage, ob man ‚die Wahrheit' überhaupt er-

kennen könne, sie beginnt sehr oft bei etwas, was unserem Urteil leicht und mit hoher Plausibilität zugänglich ist. So ist es auch bei Neoptolemos. Er weiß, was für Philoktet und für ihn am besten ist (V. 1381). Er weiß auch, dass der unbeugsame Hass, mit dem Philoktet „*im freiwillig gewählten Leid beharrt*" (V. 1318), diesem das Recht auf Nachsicht und Mitleid nimmt (V. 1319f.). Aber er hat Philoktets schlimmste Schmerzanfälle miterlebt. Sein von Anfang an empfundenes Mitgefühl mit Philoktet steigerte sich dadurch zu einem tiefen Schmerz der Klage um diesen Unglücklichen (V. 806). Dieses Gefühl bringt ihn schließlich dazu, sich auf seinen Unwillen gegen die Lüge zu besinnen und das Versprechen, das er Philoktet nur aus List gegeben hatte, tatsächlich einzulösen.

Neoptolemos bietet mit diesem Verhalten ein sehr gutes Beispiel für eine tragische *Hamartia*, d.h. dafür, wie ein an sich guter Charakter sich aus verständlichen Gründen, aus „*edler Unbeherrschtheit*", zu einem verhängnisvollen Fehler verleiten lässt. Und er tut dies durch die Verstrickung in ein Mitleid, bei dem er das für den Bemitleideten wirklich Gute ausblendet, genauso wie er sich einem Selbstgefühl von der eigenen Gutheit überlässt, das eine formale Richtigkeit über die Aufgabe stellt, das für den anderen wirklich Gute zu wollen.

So verständlich dieses Verhalten des Neoptolemos ist und so sehr man seine Gefühle mitfühlen kann – es ist keine Frage, dass der Zuschauer, der nicht direkt in diese Handlung verstrickt ist und der begreift, wie Neoptolemos dabei ist, sich selbst in große Gefahr und den bemitleideten Philoktet um jede Hoffnung auf Heilung und Ehre zu bringen, sich nicht bedingungslos mit diesen Gefühlen identifizieren wird. Er wird sich vielmehr um beide ängstigen und nicht wollen, dass die Gefahr, der sie sich aussetzen, sie wirklich trifft.

γ) Der Handlungsverlauf im ganzen, nicht das Ende allein bewirkt Mitleid *und* Furcht

Die Furcht und das Mitleid, die die Zuschauer empfinden, unterscheiden sich von den Gefühlen der handelnden Personen, und es sind gerade diese beiden Gefühle, die dem Zuschauer eine andere Perspektive verschaffen. Er löst sich durch sie von einem bloßen Mitgehen mit dem, was er vor Augen hat, und erhebt sich über es, und zwar durch diese Gefühle selbst. Denn das, was er fürchtet, ist nicht das vermeintliche Unglück, das die handelnden Personen selbst über alles fürchten, sondern es ist das Unglück, das diesen wirklich droht. Auch das Mitleid, das er mit ihnen empfindet, ist nicht auf das bloße Angerührtwerden von irgendeinem Leid beschränkt, es hat – vorausgesetzt es beruht auf einem verstehenden Mitverfolgen der Handlung – ein tatsächlich großes und in diesem Ausmaß nicht verdientes Unglück zum Gegenstand.

Von der Analyse der Gründe des tragischen Scheiterns einer Handlung durch Aristoteles her wird plausibel begreifbar, dass jede Handlung, die aus

solchen Gründen scheitert, nicht einfach irgendwie Furcht und Mitleid im Zuschauer erzeugt, sondern eine solche Furcht und ein solches Mitleid, die dem Zuschauer eine weitere und angemessenere Perspektive verschaffen und zugleich damit Gefühle, die dieser Perspektive angemessen sind. Man kann sogar sagen, und das soll noch kurz erläutert werden, dass die Entwicklung dieser ‚tragischen Gefühle' im Zuschauer den Prozess, in dem die handelnden Personen sich in eine *Hamartia* verstricken, gleichsam umkehrt.

Zunächst noch eine wichtige weitere Beobachtung: Eine analoge Differenz wie zwischen den Gefühlen von Neoptolemos oder Philoktet und denen der Zuschauer gibt es in so gut wie jeder griechischen Tragödie (s. o. die Beispiele von Deianeira und Ödipus, S. 341). Es sind diese Gefühle aber nicht einmalige Gefühle, die am Ende, wenn der Handelnde tatsächlich ins Unglück geraten ist, entstehen, sondern es sind Gefühle, mit denen der mitdenkende Zuschauer die gesamte Handlung begleitet und die dadurch die Art seiner Aufmerksamkeit auf die Handlung steuern.

Nicht erst dann, wenn Ödipus sich die Augen ausgestochen hat und der Stadt verwiesen ist, empfindet man Furcht und Mitleid, diese Gefühle entstehen beinahe mit dem ersten Handlungszug, wenn Ödipus sich als „*der bei allem berühmte Ödipus*", d. h. als der durch eigene Geistesgabe und durch Gunst der Götter ausgezeichnete Retter der Stadt bewähren will (V. 8, V. 33–40), aber z. B. gleich die erste Chance, sich selbst als den gesuchten Täter zu erkennen, so die Stadt vor der Pest zu retten und – wie vom Orakel ermöglicht – schadlos aus der Stadt zu gehen, verspielt, indem er sich an der ‚Wahrscheinlichkeit' orientiert, dass ein solcher Königsmord nur von gedungenen Tätern aus der Stadt begangen worden sein könne (V. 87–146). Man wird nicht mit Ödipus in Zorn über den Täter und seine Mitwisser geraten, die Ödipus verflucht (V. 233–251), sondern wird hier schon den Augenblick fürchten, in dem Ödipus erkennen muss, dass er sich selbst verflucht hat. So wird man auch nicht Ödipus' Zorn auf Teiresias (V. 333ff.) oder Kreon (V. 378ff.) teilen und schon gar nicht seine Angst, seine Frau, die voller Verzweiflung, weil sie erkannt hat, wer Ödipus ist, ins Haus stürzt, verachte ihn wegen seiner vielleicht niedrigen Herkunft (V. 1076–1085). In jedem Fall sieht der Zuschauer klar und in konkreter Prägnanz, wie Ödipus sich in falsche Ängste verstrickt und sich eben dadurch den Blick auf die wirklich große Gefahr, der er sich immer mehr nähert, verstellt.

δ) Die Konzentration auf die Gründe des Scheiterns *bewirkt eine Kultivierung der Gefühle*

Furcht und Mitleid leisten also eine Aufmerksamkeitssteuerung des Zuschauers und konzentrieren sein mitfühlendes Interesse auf die Gründe, warum jemand mit seinem Handeln scheitert. Es ist nicht die Spannung auf den Ausgang des Geschehens, etwa ob Ödipus entdeckt, wer er ist – das wird er

entdecken, wie der Zuschauer weiß –, sondern es ist das durch Furcht und Mitleid erregte Interesse an dem Missverhältnis zwischen den allgemeinen Neigungen und den einzelnen Entscheidungen einer Person, durch die sie ins Unglück gerät.

Die emotionale Beschäftigung mit diesem Missverhältnis ist geeignet, eine Rationalisierung der Gefühle von Furcht und Mitleid zu bewirken. Denn sie führt dazu, dass der Zuschauer das fürchtet, was wirklich fürchtenswert ist, und sich nicht von einer nur scheinbaren Gefahr bannen lässt und dass er eine genauso große Furcht entwickelt, wie es der Größe der Bedrohung angemessen ist, usw. Analoges gilt für das Mitleid: Sie verhindert eine nur rührselige Gefühlsstimmung ebenso wie ein Verführtwerden durch das Mitgefühl mit jemandem, der dieses Mitgefühl nicht verdient, sondern lenkt das Mitleid auf den Handlungsaspekt, durch den ein uns Gleicher unverdient leidet.

Der Weg, auf dem sich diese Kultivierung des Gefühls vollzieht, kann in den Begriffen, die Aristoteles zur Erklärung einer tragischen *Hamartia* formuliert hat, sachgerecht beschrieben werden:

Deianeira aktualisiert, in Hoffnung befangen, ihr Wissen über das Zaubermittel, das ihr der sterbende Kentaur gegeben hat, nicht (s. o. S. 453f.). Phaidra ‚arbeitet' ihren grundsätzlichen Abscheu vor einer unerlaubten Liebe nicht ‚aus', als sie ausgerechnet in der Welt des Hippolytos Beruhigung von ihrer leidenschaftlichen Erregtheit sucht (s. S. 466ff.). Medea sagt, *„Ich weiß, was ich Schlimmes zu tun im Begriff bin"*, aber sie verbindet diese Prämisse nicht mit einer konkreten Vorstellung ihres späteren Lebens ohne die Kinder (s. S. 470f.). Antigone sagt, als ihre Schwester sie vor den schlimmen Konsequenzen ihres Plans, den Bruder zu begraben, warnt: *„Schön ist mir nach solcher Tat der Tod"* (V. 72), und denkt nicht an die Schmerzen, die ihr der tatsächliche Gang in den Tod bereiten wird (V. 806–943), Ödipus ordnet den Mord an Laios einer feindlichen Partei in Theben zu und wendet sein ihm potentiell zur Verfügung stehendes Wissen, dass er zur selben Zeit (als die Sphinx in Theben war, V. 130f.) in derselben Gegend (auf dem Weg von Theben nach Delphi, V. 114f.) mehrere Menschen *„bis auf einen"* (V. 118) getötet hat, auf den vorliegenden Fall nicht an, usw.

In allen diesen Fällen sind es die Furcht und das Mitleid, die die Zuschauer dazu bringen, die Verbindung zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen herzustellen, die den tragischen Personen aus leidenschaftlicher Befangenheit nicht gelingt. Die Gefühle der Zuschauer unterscheiden sich dadurch markant von denen der Handelnden selbst. Während diese im jeweils Einzelnen befangen sind und dem starken Eindruck, den dieses auf sie macht, erliegen, erheben sich die Gefühle der (mitdenkenden) Zuschauer zu höherer Allgemeinheit: Ihnen steht ‚das Unschöne', in das Phaidra sich halbfreiwillig verstrickt, gegenwärtig vor Augen. Sie können sich die Verzweiflung Phaidras, wenn sie endlich ihren Blick auf dieses Unschöne richten

muss, klar vorstellen. So ist ihnen das Schlimme, das Phaidra droht, konkret gegenwärtig. Die Faszination, die vom Liebreiz eines Menschen ausgeht, ist ihnen aber keinesfalls fremd. Dass ihr selbst eine Frau von so guter Gesinnung wie Phaidra erliegt, bedeutet für den durchschnittlichen Zuschauer daher keineswegs, dass er sich von dieser Gefahr nicht bedroht fühlen würde. Im Gegenteil, er muss darin auch eine Gefahr für sich selbst erkennen, auch, ja gerade, wenn er sich der Differenz zwischen dem sittlichen Niveau Phaidras und seinem eigenen bewusst ist. Das, was man für sich selbst fürchtet, ist aber das, was man bei einem anderen bemitleidet (*Rhetorik* II, 5, 1382b26f., 1385b12–16), gerade wenn er sittlich überlegen ist und sein Unglück unverdient erscheint.

Die Furcht und das Mitleid, das man in dieser Situation mit Phaidra fühlt, machen so gleichsam hellsichtig für das tatsächlich Furchtbare, dem Phaidra sich in ihrem Handeln aussetzt und durch das sie sich auf eine Weise unglücklich macht, die jederzeit auch für einen selbst gefährlich ist.

Dass diese Furcht konkret ist, meint nicht, dass man sich auf ein in anschaulicher Gestalt präsentiertes Allgemeines bezieht, sondern dass man etwas über eine ganz bestimmte Gefahr erfährt, hier etwa über die Gefahr, wie man gerade dadurch, dass man einen Fehler zu vermeiden sucht, in ihn geraten kann, noch spezifischer: wie man sich durch eine falsche Scheu, sich das Objekt seiner Begierde vor Augen zu stellen, den Weg, dieser Begierde nachzugeben, frei macht.

Die Empfindung von Furcht und Mitleid hat daher nicht den bei jeder Tragödie gleichen Effekt, dass man in irgendein tränenreiches Jammern gerät, um sich am Ende, ausgeweint, wohler zu fühlen, oder um dem eigenen Unglück abgehärteter entgegenzutreten, da man so viel größeres Unglück schon gesehen hat. Die Verschiedenheit der tragischen Handlungen erweitert vielmehr in prägnanter Weise den Erfahrungsschatz des ‚Gefühlswissens'.

Wenn man den Sophokleischen *König Ödipus* nicht in anachronistischer Weise stoisch-neostoisch interpretiert und ihn einfach dem Walten eines irrationalen Schicksals (verkörpert in einem Apollon, der als Gott der Gerechtigkeit das gerechte oder ungerechte Handeln des Menschen Ödipus überhaupt nicht berücksichtigt) unterliegen lässt, sondern den von Sophokles dargestellten Handlungsmotiven folgt, dann macht der *Mythos*, die verschiedenen Handlungsstationen in ihrem motivischem Zusammenhang, sehr deutlich, welcher Gefährdung gerade dieser Ödipus ausgesetzt ist: Er scheitert immer wieder daran, dass er sich mit schnell zupackender Intelligenz am ‚*Wahrscheinlichen*' orientiert. Das ‚*Wahrscheinliche*' (*eikós*) ist dem Wort wie der Sache nach ein Schlüsselbegriff in diesem Stück: Ödipus nimmt sich gleich zu Beginn die Chance, sich als die mögliche Ursache der Pest zu entdecken, weil er (nur) nach einem wahrscheinlichen Motiv für den Königsmord sucht (V. 87–146) (ähnlich macht es im ersten Chorlied der Königsrat, der Ödipus und

nicht Teiresias glaubt, weil sich kein ‚wahrscheinliches' Motiv finden lasse, warum Ödipus Laios getötet haben solle; V. 483–497). Er verstellt sich die Chance, von Teiresias geschont zu werden, weil er dem Priester Hochmut und Arroganz (V. 340) und die typische Geldgier der Seher (V. 387–389) unterstellt. Er verkennt Kreons freundschaftliche Gesinnung ihm gegenüber (auf die er am Ende sehr angewiesen sein wird), weil er es für wahrscheinlich hält, dass der Neid auf die Macht größer als die Freundschaft ist (V. 380–386), ja er verkennt sogar die tiefe Besorgtheit seiner Frau um ihn, weil er in ihrem Verhalten den Hochmut des Adels vermutet (V. 1062f., V. 1076–1079), um nur auf einige wichtige Situationen zu verweisen, in denen Ödipus sein Glück gefährdet, weil er sich zu schnell auf das Wahrscheinliche einlässt (Schmitt 1988a).

‚Das Wahrscheinliche' war zur Zeit der Aufführung des *König Ödipus* in Athen nicht irgendein Thema. Die Orientierung am Wahrscheinlichen, am gesunden Menschenverstand und seinen plausiblen Meinungen und nicht an einer abstrakten Rationalität mit einem absoluten, aber uneinlösbaren Wahrheitsanspruch – das war vielmehr das, was die Sophisten in Rhetorik und Erkenntnistheorie als ihr neues, skeptisches Programm durchzusetzen versuchten (Bröcker 1958; v. Fritz 1957). Sophokles diskutiert im *König Ödipus* daher hochaktuelle, seine Zuschauer im Theater unmittelbar betreffende Probleme, wenn er ihnen die Gefahren, denen man sich mit diesem Vertrauen in den gesunden Menschenverstand und das ihm schnell Einleuchtende aussetzt und an denen Ödipus und sein ihm kongenialer Chor scheitern, vor Augen führt.

Von diesen Gefährdungen kann sich der Zuschauer daher nicht einfach distanzieren, und um so weniger, da er auf der Bühne selbst im Chor Personen vor sich hat, die wie er in keiner Weise der Gefahr ausgesetzt sind, ein Ödipus vergleichbares, schreckliches Schicksal zu erleiden. Dennoch folgt der Chor ganz der Denkweise seines Königs und verfehlt genau wie dieser an jedem Wendepunkt der Handlung das Richtige und Heilsame. So wird er selbst zu einem Beispiel, wie durch das Fehldenken des Königs die ganze Stadt in den Strudel mit hineingezogen werden kann.

Die Gefahren, die der Zuschauer in dieser Weise miterlebt, sind keine weit entfernten, ihn selbst nicht betreffenden Gefahren, sondern sie sind in bedrängender Nähe bedrohlich. Er wird sie also fürchten. Und da man nach Aristoteles das am anderen bemitleidet, was man für sich selbst fürchtet, wird er Mitleid mit Ödipus empfinden, den er in einer Gefahr sieht, die auch die seine ist.

Es sind also in der Tat die aus dem begreifenden Mitverfolgen eines tragischen Handlungsverlaufs entstehenden Gefühle, die zu einer Rationalisierung (im Aristotelischen Sinn) dieser Gefühle führen: Man fürchtet und bemitleidet das, was man fürchten und bemitleiden soll, so, wie man es soll, in dem Augenblick, in dem man es soll, usw., weil man durch eben diese Gefühle selbst zur ‚Aktualisierung' genau desjenigen Wissens angeregt wird,

das vor dem Eintritt der Katastrophe bewahren könnte. Der Zuschauer kehrt auf diese Weise in seinen Gefühlen den Weg des tragisch Handelnden gleichsam um, indem er an jeder Station, die den Handelnden ein Stück weiter ins Unglück treibt, mit einem Gefühl reagiert, dass sich gegen diesen Weg stellt.

ε) Katharsis *als intellektueller Vorgang*

„Aufgabe des Dichters ist es, die aus Mitleid und Furcht kommende Lust mit dem Mittel der Nachahmung ⟨auf künstlerisch planvolle Weise⟩ ‚herzustellen'“ (1453b11–13). *„An Nachahmungen finden alle Vergnügen ..., weil man beim Betrachten Erkenntnis gewinnt“* (1448b8–17).

Nimmt man diese beiden Aussagen der *Poetik* zusammen, folgt, dass auch die mit Mitleid und Furcht verbundene Lust auf Erkenntnis, auf der besonderen Erkenntnis beruhen muss, die aus der Betrachtung der Darstellung einer tragischen Handlung gewonnen werden kann.

Diesen Schluss haben viele Interpreten gezogen und von Lessing bis Halliwell und Janko, um nur einige bedeutende Namen zu nennen, darauf hingewiesen, dass diese Erkenntnis darin bestehen muss, dass man das Richtige in der richtigen Weise (usw.) fürchtet oder bemitleidet (genauso wie man in der Komödie lerne, über die richtigen Gegenstände in der richtigen Weise zu lachen (s. o. S. 315ff.)): *„Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids“* (Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 78. Stück).

ζ) Einwände gegen die ‚intellektualistische' Katharsisdeutung

Die überwiegende Zahl derer, die sich – wissenschaftlich oder nicht wissenschaftlich – mit der *Poetik* auseinandersetzen, folgt dieser Deutungstradition nicht, ja sie wird von ihren Gegnern meistens in emotionaler Heftigkeit abgelehnt. Für diese Ablehnung sind vor allem zwei Gründe verantwortlich:

1) die Befürchtung, diese Tradition überschätze die Bedeutung des Intellektuellen, Rationalen in der Dichtung und unterschätze alles, was mit Genie, Begeisterung, Gefühl zu tun habe,
2) die Befürchtung, in dieser Deutungstradition werde die Dichtung einem moralisierenden Vernunftanspruch unterworfen, der ihrem Wesen widerspreche.

Beide Befürchtungen sind nicht einfach von der Hand zu weisen, da in der Tat von vielen ein ganz unaristotelischer Erkenntnis- und Moralbegriff angewendet wird. Man sieht die Leistung der Erkenntnis in Akten der Reflexion und Abstraktion. Von den ersten Interpreten der *Poetik* in der Renaissance (Maggi/Lombardi, Robortello, s. Schmitt 1998a) bis zu Janko oder Halliwell hört man, Dichtung befasse sich nicht eigentlich mit dem Individuellen und Einzelnen, das sie darstellt, sondern mit dem ihm zugrundeliegenden Allgemeinen, Typischen, Exemplarischen, mit den ‚*universal patterns of action*' (so z.B. Janko 1992, S.352). Wäre das Aristoteles' Lehrmeinung, dann müsste in seinem Sinn Dichtung sich vom Einzelnen abwenden, von ihm abstrahieren, um sich auf das für vieles oder alles Einzelne Gemeinsame zu konzentrieren. Sie träte so in direkte Konkurrenz zur Philosophie mit ihren abstrakt-allgemeinen Begriffen. Nicht durch eine ihr eigene Erkenntnis, sondern nur durch die Form der Vermittlung – durch eine anschaulich-angenehme Versüßung des im Sinn der Vernunft allgemein Gültigen – unterschiede sich dann die Dichtung von der Philosophie.

Dieser Begriff von Erkenntnis führt so aus sich selbst heraus zu einer Moralisierung der Dichtung, bei der das Moralische nicht in der Art der Erfahrung von Lust und Unlust selbst besteht, sondern in der Dienstbarmachung der Gefühle für allgemeine Lehr- und Besserungszwecke der Vernunft.

Die Form der der Dichtung angemessenen Erkenntnis ist bei Aristoteles aber auf die einzelne Handlung selbst gerichtet und auf dasjenige Allgemeine, das genau diese einzelne Handlung begründet. Auch wenn diese Handlung vergleichbar ist mit anderem Handeln – das Allgemeine, das sie begreifbar macht, liegt (bei guter Dichtung) in ihr selbst (s.o. zu Kap.9, S.384). Deshalb ist die angemessene Form des Begreifens von Dichtung auch nicht eine distanzierte Reflexion, sondern diejenige Erkenntnis, die der konkreten Handlung unmittelbar (und in diesem Sinn distanzlos) folgt und die ihr gemäßen Gefühle der Lust und Unlust empfindet.

Das führt, wie die Erklärung der Entstehung der tragischen Gefühle durch Aristoteles zeigt, zur Entstehung differenzierter, komplexen Handlungsmotiven angemessener Gefühle.

Die Differenziertheit dieser Gefühle wird aber nicht nur dadurch gefährdet, dass die in ihnen enthaltene konkrete Einsicht in eine abstrakt-leere Begrifflichkeit gleichsam verdampft, wie die Vertreter einer ästhetisch-emotionalen *Poetik*-Deutung befürchten, die Gefühle, die von vielen neueren Interpreten der ‚intellektualistischen' *Poetik*-Deutung entgegengesetzt werden, haben ihrerseits den Charakter großer Abstraktheit und Pauschalität.

η) Die emotionale Katharsisdeutung

Da Aristoteles den Vorgang der *Katharsis* ausdrücklich als einen Vorgang beschreibt, der *„durch Mitleid und Furcht"* (1449b27f.) geschehen soll, sucht

man nach einem Prozess, der ohne Mitwirkung rationaler Akte vollzogen wird. Dies halten die meisten dann für gegeben, wenn die tragische Wirkung auf die Gefühle nicht von einem Akt vorausgehender oder nachfolgender Überlegung (‚Bewertung') abhängt, sondern allein sich im Bereich des Gefühls selbst vollzieht. Die bei weitem häufigste Deutung, die schon von Giacomini 1586 vorgeschlagen und mit Argumenten begründet wurde, die auch in der neuesten Forschung kaum nennenswert erweitert wurden (Kappl 2006, S. 296–303), ist: Durch die heftige Erregung von Mitleid und Furcht komme eine Art psychosomatischer Entladungseffekt zustande. Man zittert um seinen Helden und weint mit ihm und fühlt sich am Ende erfrischt und geläutert. So empfinde man eine *„Lust der Erleichterung und Befreiung von den zuvor erregten und wieder weggeschafften Affekten des Schreckens und der Rührung"* und kehre gleichsam *„aus dem Erregungszustand wieder in die Normallage zurück"* (Schadewaldt 1991, S. 272–276).

Die Meinungen darüber, ob man durch diese Entladung nur von den Affekten des Mitleids und der Furcht ‚gereinigt' werde oder ob der Gefühlshaushalt als ganzer auf diese Weise wieder in Ordnung gebracht werde, variieren ebenso wie die Meinungen darüber, wie und wodurch diese Entladung bewerkstelligt werde: Ist es die über das ganze Drama sich aufbauende Gefühlsintensität, oder gerät man erst am Ende, wenn man den Helden im Unglück sieht, in diesen heftigen Gefühlszustand (so jetzt wieder Holzhausen 2000), ist dieser Verlauf mehr somatisch oder mehr psychisch, usw.? Man muss auch gar nicht an einen Vorgang der Entladung oder der Abfuhr von Affekten denken, man kann in der Steigerung und Intensivierung der Gefühle selbst die eigentliche Lust auch an eigentlich unangenehmen Gefühlen erkennen, wie es in Anschluss an Descartes (Descartes, *Traité des passions de l'âme*) vor allem im gefühlsseligen 18. Jahrhundert viele vorgeschlagen haben. Auch heute noch sprechen viele mit eben dieser Aussageintention von einer ‚Steigerung des Lebensgefühls' oder der ‚Lebendigkeit' (s. Seidensticker 2005 mit Literatur, hier: S. 242–244). Man kann auch, wie man schon bei Lukrez lesen kann (Lukrez II, V. 1–4), die Lustempfindung am Unglück anderer Menschen darin erkennen, dass man selbst nicht davon betroffen ist. Diese Situation bringt die Fiktivität einer poetischen Darstellung grundsätzlich mit sich. So scheint es vielen naheliegend, in der Vergegenwärtigung, dass das auf der Bühne dargestellte Unglück gar nicht real ist, den Grund zu suchen, warum der Zuschauer dieses Unglück zugleich mit Bedauern und mit Vergnügen betrachten kann (jetzt wieder Dilcher 1996).

θ) Probleme der ‚emotionalen' Katharsisdeutung

Alle diese Theorien, denen man eine Reihe weiterer Varianten leicht zuordnen kann, bringen das Problem mit sich, dass sie nicht weniger abstrakt sind als die kritisierten moralisierenden rationalistischen *Katharsis*-Deutungen.

Wenn der Grund, der dazu bewegt, eine Tragödie anzusehen, darin gefunden werden soll, dass wir beim Betrachten unglücklicher Schicksale Einsicht in die *conditio humana* gewinnen, dass wir erkennen, dass jeder Mensch der Wankelmütigkeit des Schicksals oder, moderner, der Irrationalität der Welt ausgesetzt ist, dass wir Gelassenheit oder Vorsicht gewinnen, indem wir mögliche Schicksalsschläge im voraus bedenken, usw., dann können die Vertreter eines nichtrationalistischen Dichtungsverständnisses zu Recht einwenden, dass diese Erkenntnisgewinne von den konkreten Schicksalen, die man miterlebt, wegführen: Die Reflexion endet jedes Mal bei demselben.

Erstaunlicherweise findet man bei dieser Kritik selten ein Bewusstsein davon, dass auch der Entladungs- oder Steigerungseffekt von Gefühlen durch jede Tragödie erzielt wird, unabhängig von dem konkreten Handlungsverlauf, in den man sich durch seine unmittelbaren Gefühle hineinziehen lässt.

Auch wenn es richtig ist, dass die Lust an der Klage ein seit Homer beliebtes Thema der griechischen Literatur ist (z.B. *Ilias* XXIV, V. 507–512), wenn wir immer wieder hören, dass die Linderung des Schmerzes, die das Klagen bewirken kann, eine Lust auch noch im Leid ist (Euripides, Frgm. 573 Kannicht (*TrGF* vol. 5), weitere Beispiele bei Seidensticker 2005, S. 240), wenn Gorgias das verängstigte Entsetzen (*phrĭkē períphobos*), tränenreiches Jammern und wehklagendes Sehnen zu den eigentlichen Lüsten zählt, die uns die Dichtung bereitet (Diels/Kranz Nr. 82, B 11, § 9), wenn Platon die Tragödie kritisiert, weil sie das irrationale Verlangen nach Jammern und Klagen auch noch *„nährt und begießt"* (*Staat* 605dff.) – dass diese *„Lust am Weinen"* (Platon, *Philebos* 48a5ff.) allein das ist, was Aristoteles unter einer tragischen Lust verstanden haben wollte, ist so gut wie ausgeschlossen.

Die griechische Tragödie wäre, wenn die Erregung dieser Gefühle ihr eigentümliches Anliegen wäre, jedem Kitschroman und jedem beliebigen anderen Rührstück weit unterlegen. Im *König Ödipus* etwa gibt es zwar einen Bericht von der Pest (V. 151–215), das Leid, das durch sie über die Stadt gekommen ist, wird aber nicht gezeigt. Stattdessen liegt die Spannung das ganze Stück über in etwas eher Intellektuellem: Gelingt es Ödipus, die ihm immer wieder gebotenen Indizien zu seiner Vorgeschichte zusammenzusetzen und ihre Bedeutung zu erkennen? Erst nach der Entdeckung seiner Herkunft sticht Ödipus sich die Augen aus und steht blutend auf der Bühne. Wenn dies der Augenblick der Mitleiderregung wäre (so wieder Holzhausen 2000, S. 30ff.), hätte der Zuschauer nicht nur überaus lange auf diese Gefühlslust warten müssen, Sophokles schwächt die Hingabe an diese Lust auch noch dadurch, dass er den Chor, der das ganze Stück über intensiv mit seinem König mitfühlt, ausgerechnet an dieser Stelle überhaupt kein Verständnis für Ödipus' Selbstverstümmelung zeigen lässt: *„Unselig bist du durch dein Denken und dein Unglück zugleich; wie wünschte ich, ich hätte dich nie gekannt"* (V. 1347f.). *„Ich weiß nicht, wie ich sagen könnte, dass du gut beraten warst.*

Besser nämlich wäre es für dich, nicht mehr zu sein als am Leben und blind“ (V. 1367f.).

Unter den nachantiken Lesern ist es fast nur Goethe, der dieses Urteil des Sophokleischen Chors teilt: „*Dass Ödipus sich die Augen ausreißt, ist eine Dummheit*“, sagt er im Gespräch mit Riemer (*Goethes Gespräche*, S. 751). Diese Art von Mitleiderregung dürfte kaum eine Intention dieses Stücks sein. Bekanntlich ist dies eine Besonderheit der griechischen Tragödie insgesamt, dass sie die realistische Darstellung leidvoller Vorgänge auf der Bühne vermeidet, sie werden fast immer nur berichtet, nicht gezeigt (s. o. S. 429ff.).

Dass der Sophist Gorgias die Leistung der Dichtung in der mit den Mitteln der Sprache bewerkstelligten Erregung heftiger Emotionen sieht, ist keinesfalls eine Stütze für ein (im modernen Sinn des Wortes) rein emotionales Katharsisverständnis bei Aristoteles. Aristoteles wendet sich scharf gegen die sophistische Dichtungskonzeption mit ihrer Konzentration auf das Formale und Emotionale (von einer Abhängigkeit des Aristoteles von Gorgias kann keine Rede sein; s. o. Kap. 1, S. 219ff.). Von der Sache her ist klar, dass Aristoteles viele wichtige Aspekte, wie eine emotionale Wirkung auf den Zuschauer in der Dichtung erreicht werden kann, nicht bedacht hätte (obwohl ihm die Voraussetzungen dafür in seiner *Rhetorik* zur Verfügung standen) und dass er sich umgekehrt die subtilen Differenzierungen, wie durch eine ganz besondere Art des Fehlhandelns in tragödienspezifischer Weise Furcht und Mitleid erregt werden, nicht zum Anliegen hätte machen müssen, wenn es ihm einfach um die ‚bloß‘ emotionale Wirkung tragischen Unglücks zu tun gewesen wäre.

ι) Der Aristotelische Ansatz: die kultivierte Lust als direkter Ausdruck einer konkreten Erkenntnisweise

Dadurch, dass Aristoteles die Erkenntnisform der Dichtung auf die einzelne Handlung konzentriert, aus der das sie begründende (charakterliche) Allgemeine nicht herausgelöst werden, sondern in der Besonderheit seiner Wirkung auf ein ihm gemäßes Handeln dargestellt werden soll, ist für ihn auch die Wirkung der Tragödie von dem mitfühlenden Mitverfolgen der jeweils dargestellten Handlung abhängig. Er vermeidet dadurch die Abstraktheit eines rationalistischen Dichtungsverständnisses, aber ebenso eines Dichtungsverständnisses, das allein in einer vom Denken nicht beeinflussbaren Gefühlswirkung die Besonderheit des Dichterischen entdecken kann. Eine Tragödie mit Mitleid und Furcht zu begleiten, heißt im Sinn der Aristotelischen Konzeption nicht, seine Fähigkeit, fremde Gefühle, Affekte, Leidenschaften mitzuempfinden, zu steigern, und auch nicht, sich gegen sie – mit der Kraft der Reflexion – zu immunisieren oder sich von ihnen zu lösen, sondern: die ganz besonderen Gefahren, denen diese Handlung ausgesetzt ist, und die ganz besondere Gründe, warum diese Gefährdungen nicht genug beachtet wor-

den sind, zu erkennen und das darin enthaltene Furchtbare und Mitleidverdienende mitzuempfinden.

Der Zuschauer vieler Tragödien gewinnt auf diese Weise einen Erfahrungsschatz über die Gründe des Scheiterns menschlichen Handelns, und zwar einen im Gefühl selbst erlebten Erfahrungsschatz.

Ähnlich wie bei jemandem, der auf Grund eines langen Umgangs mit Kunst ein schnelles und sicheres Geschmacksurteil hat, schafft das Miterleben tragischen Handelns im Theater eine Gefühlssicherheit bei der Unterscheidung zwischen dem, was wirklich bedrohlich, wirklich bemitleidenswert ist und Formen der Gefahr oder des Unglücks, die ein tiefes Gefühlsengagement nicht verdienen. Aristoteles spricht dem sittlich reifen, klugen Menschen (*phrónimos*) ein ‚Auge der Seele' zu, das ihn befähigt, im konkreten Einzelfall zugleich das (für ihn) allgemein Gute und Richtige zu erkennen (*Nikomachische Ethik* VI, 1143a13f., 1144a29f.; das Bild gibt es schon bei Platon, z. B. *Staat* 533d2). Die sittliche Klugheit ist für Aristoteles eine Tugend; die Gefühlssicherheit des erfahrenen Theaterbesuchers ist – wie alle Gefühle – nicht selbst eine Tugend, sie bildet aber eine wichtige Voraussetzung dafür, sie zu erreichen. Wer darin erfahren ist, das als bedrohlich zu empfinden, was wirklich bedrohlich ist, wer dieses Bedrohliche in der Weise und in dem Ausmaß fürchtet, wie es genau diese Gefahr notwendig macht, verfügt über eine Gefühlsdisposition, die die Voraussetzung für das ist, was Aristoteles ‚Tapferkeit' nennt.

Auch wenn Lessing von Aristoteles her gesehen einen Schritt zu weit geht, wenn er von einer *„Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten"* spricht (*Hamburgische Dramaturgie*, 78. Stück) – der Hauptpunkt, auf den es Lessing ankommt und der auch von einigen gegenwärtigen Interpreten (Janko 1992; Halliwell 1992; Nussbaum 1986; Wagner 1984; Lord 1982; Golden 1976a) klar gesehen wird, dass es Aristoteles auf die richtige, dem Gegenstand angemessene Empfindung (keineswegs aber auf ihre Eliminierung) ankommt, das ist die zentrale Einsicht, durch die er den Neostoizismus seiner Zeit ein Stück weit aufgebrochen hat: *„Die Tugend gründet sich darauf, dass man die richtige Freude und die richtige Liebe und den richtigen Hass empfindet, und es ist klar, dass man nichts so sehr durch Belehrung und Gewöhnung [*sc. bei der Jugend*] ausbilden muss wie die richtige Unterscheidungsfähigkeit [*‚krínein'*] für edle Charaktere und gute Handlungen und die richtige Freude daran"* (Aristoteles, *Politik* VIII, 5, 1340a15–18).

Janko hat sowohl für die Erklärung der komischen wie der tragischen *Katharsis* wichtige antike Äußerungen zusammengetragen und ausgewertet, die zeigen, dass das Finden der richtigen Mitte, dem Aristoteles in der Ethik die größte Bedeutung gibt, auch das wichtigste Kriterium ist, an dem Aristoteles die Richtigkeit der Lüste der Komödie (s. o. S. 306) wie der Tragödie misst (Janko 1992): Nicht die Rührseligkeit, die bei jeder Art von Unglück

in Tränen dahinschmilzt; nicht die verbitterte oder schadenfrohe Selbstgerechtigkeit, die jedes Unglück, das andere trifft, für gerechtfertigt hält; auch nicht viele mögliche Zwischenformen zwischen diesen Extremen; sondern nur das Mitleid, das dem gilt, der sich unverdient in ein ihn wirklich und nicht nur vermeintlich schwer schädigendes Unglück bringt, ist das Gefühl von Mitleid, das die Tragödie erzeugen soll.

Für den immer wieder neu vorgetragenen Verdacht, diese auf Erkenntnis und Mitdenken beruhenden Gefühle könnten nicht die wirklich großen Gefühle sein, die zu tragischem Unglück führen und von denen sich der beeindruckbare Zuschauer daher mitreißen lassen müsse, scheint es allerdings eine Bestätigung durch Aristoteles selbst zu geben. Bei der Behandlung der Bedeutung der Musik für die Erziehung scheint er die tragischen Gefühle einer irrationalen Affekterregung zuzuordnen und von dem, was durch Belehrung und Erziehung erreicht werden kann, klar zu unterscheiden.

κ) Katharsis *in der* Politik

Im 14. Kapitel des 7. Buches der *Politik* beginnt Aristoteles eine Abhandlung über die Erziehung, die Voraussetzung und Bedingung der Verwirklichung der besten Verfassung einer staatlichen Gemeinschaft ist. Das 8. Buch setzt diese Überlegungen fort mit der Entwicklung eines Erziehungssystems. Nach der Behandlung der Grundausbildung in Lesen, Schreiben, Rechnen, befasst sich Aristoteles mit der Vervollkommnung der körperlichen Fähigkeiten, um dann den Bereich der musischen Bildung zu behandeln. Dieser letzte Teil ist unvollendet, der Abschnitt, der sich auf die Musik im engeren Sinn bezieht, ist erhalten.

Im 5. und 7. Kapitel des 8. Buches beschäftigt sich Aristoteles mit der Frage, ob die Musik darüber hinaus, dass sie Freude und Vergnügen bereitet – eine Leistung, die ihr allgemein zugestanden werde und die sie dem Bereich von Spiel (*paidiá*) und Erholung (*anápausis*) zuordne (1339a14–20) –, auch noch einen Beitrag zur seelischen Bildung und Kultivierung des Menschen erbringen könne (v. a. 1340a).

Das wichtigste Kriterium für die Prüfung dieser Frage ist ihm, ob die Musik eine analoge Aufgabe wie die körperliche Ertüchtigung durch die Gymnastik erfüllen könne. Die Gymnastik verschafft dem Körper ‚*eine bestimmte Beschaffenheit*'. Also ist die Frage, ob die Musik die Seele, und das heißt für Aristoteles v. a.: den Charakter, den bestimmten psychischen Zustand eines Menschen, beeinflussen, seine ‚*bestimmte Beschaffenheit*' verändern könne. Den stärksten, empirisch verifizierbaren Beleg findet Aristoteles darin, dass die Musik die Menschen sogar in einen Zustand des *enthousiasmós*, der entzückten Begeisterung versetzen kann. Die Musik kann auf jeden Fall große Gefühlserregungen erzeugen (zur Deutung des Verhältnisses von Musik

und Charakter im 5. Jahrhundert und zur sozialen Funktion der Musik s. jetzt zusammenfassend Bundrick 2005).

Diesen Gedanken vertieft Aristoteles in sehr interessanter (leider kaum beachteter) Weise. Er versucht, die Besonderheit des Hörens von Musik in Abgrenzung gegen andere Sinneserfahrungen zu klären. Entscheidend ist die Abgrenzung vom Sichtbaren, z. B. in den Bildern der Malerei. Zwar vermittle das Anschauen von Bildern auch einen Eindruck vom charakterlichen Inneren der dargestellten Personen, während Tast-, Geschmacks-, oder Geruchserfahrungen darüber in der Regel gar keine Aussage enthielten. Aber diese Eindrücke seien nicht unmittelbar, sondern nur wie aus Zeichen erschließbar.

Aristoteles würde der seit dem 18. Jahrhundert so oft behaupteten Unmittelbarkeit der Wirkung des Bildes nicht zustimmen. Die Wirkung des Bildes hängt für ihn vielmehr von dem ab, was man von dem Dargestellten begreift, d. h. davon, mit welchen Inhalten man die sichtbaren Farben und Formen verbindet. Wer ein Bild des sterbenden Sokrates sieht, wird weder Bewunderung noch Trauer oder Mitleid empfinden, wenn er etwa den Mann mit dem Kelch in der Hand gar nicht als Sokrates identifiziert. Und seine Gefühle werden um so konkreter sein, je differenzierter er die sichtbaren Zeichen mit unterschiedlichen Inhalten füllen kann.

Aus diesem Grund ist es aber auch möglich, gerade über das scheinbar authentische Bild abstrakt-klischeehafte Wirkungen zu erzeugen, wie es heutige Medien immer wieder tun. Das Bild ist von sich her ein Medium, dem man unterschiedliche Deutungen unterlegen oder einschreiben kann. Das Bild eines Geschosses, das technisch präzise auf ein bestimmtes, aber nicht deutlich dargestelltes Ziel zusteuert, bewirkt leicht den völlig abstrakten Eindruck eines ‚sauberen', d. h. bloße Gefahrenobjekte ausschaltenden Krieges, usw. Die Gefühlswirkung des Bildes hängt, wie Aristoteles schon im 4. Kapitel gesagt hatte, von einem „*Verstehen und Erschließen*" ab (1448b15–17). Nur wer etwa einen Gesichtsausdruck richtig interpretiert, wird die Trauer, den Zorn, die Milde eines Menschen bemerken und von ihnen beeindruckt werden.

Diese Erkenntnisleistung muss beim Sehen zum Akt der Wahrnehmungserkenntnis als solcher dazukommen. Es ist wichtig, alle Farben und Formen, die man sehend unterscheiden kann, zu beachten, aber man muss auch begreifen, wofür sie stehen. Das ist beim Hören von Musik offenkundig anders. Bereits die Tonart, in der eine musikalische Komposition verfasst ist, übt eine je bestimmte psychische Wirkung aus. So wie wir Dur und Moll als hart und weich unterscheiden, so unterscheidet Aristoteles im Sinn der Harmonielehre seiner Zeit zwischen klagenden und gedrückten (*mixolydisch*), weichlichen (*anheiménos*), erregenden (*phrygisch*) und maßvoll ruhigen (*dorisch*) Tonarten (1340bff.). Die in ihnen enthaltene Stimmung überträgt sich unmittelbar beim Hören, man wird sofort traurig gestimmt, erregt oder beru-

higt, nicht erst über eine bestimmte Schlussfolgerung. In je bestimmter Komposition kann diese Wirkung nach Aristoteles noch viel individueller und differenzierter sein: Man empfinde unmittelbar die ausgedrückte Gefühlslage oder die Charakterhaltung mit und empfinde zugleich Freude an ihr oder Abneigung gegen sie (1340a7–28).

Das ist der Grund, weshalb der Musik auch für die Bildung und Kultivierung des Charakters große Relevanz zukommt. Denn „*die Tugend gründet darauf, dass man die richtige Freude und die richtige Liebe und den richtigen Hass empfindet, und es ist klar, dass man nichts so sehr durch Unterricht und Gewöhnung ausbilden muss, wie das richtige Urteil über edle Charaktere und wertvolles Handeln und die richtige Freude daran*" (1340a15–18).

Auf der Basis dieses Urteils über die Wirkung der Musik kann Aristoteles die Frage, ob die Musik noch eine andere Bedeutung hat, als zu Erholung und Spiel zu dienen (1340a1–8), für beantwortet halten: Sie übt auf jeden Fall einen direkten Einfluss auf die charakterliche Verfassung des Menschen aus. Soll diese *dýnamis*, dieses Vermögen, der Musik für die Erziehung junger Menschen zu guten Charakteren genutzt werden, genügt es natürlich nicht, ihre Charakterverfassung irgendwie zu beeinflussen, sie müssen vielmehr lernen, am wirklich Angenehmen Freude zu empfinden. Dies sei nur möglich, wenn sie sich – aktiv und passiv – mit Kompositionen in dorischer Tonart und mit den dazu geeigneten Instrumenten befassten, stellt Aristoteles unter Berufung auf die Musiktheorie seiner Zeit fest, die der dorischen Tonart einen ‚ethischen', d. h. charakterbildenden, Grundzug zusprach (1341b32–36, 1342a28–34).

Neben den strengen Anforderungen, denen die Musik bei der Erziehung zu bestmöglichen Charakteren genügen muss, macht es die Fähigkeit der Musik, direkt auf die charakterliche Verfassung des Menschen einzuwirken, möglich, auch in allgemeinerer Weise der charakterlichen Bildung (s. schon 1339a23–25) zu dienen, oder das Leben derjenigen, die bereits freie, reife Charaktere sind, noch angenehmer zu machen (1339a25f.). (Die Lebensweise eines Menschen, der seine Fähigkeiten so ausgebildet hat, dass er in der Lage ist, ein aktives Leben in freier Muse (*scholḗ*) zu führen, nennt Aristoteles einfach ‚Lebensführung' (*diagōgḗ*).)

So kann die Musik zur Erziehung (*paideía*), Charakterbildung (*ḗthos*) und zur vollendeten Lebensführung (*diagōgḗ*) einen wertvollen Beitrag leisten. Für alle drei Funktionen der Musik ist die Tatsache, dass das musikalische Spiel grundsätzlich ein mit Freude und Lust verbundenes Spiel ist, Voraussetzung. Diese *paidiá* (‚Spiel', nicht: *paideía*, ‚Erziehung') ist bei diesen Anwendungsmöglichkeiten der Musik lediglich nicht Endziel.

Musik wird nicht wegen des Spiels betrieben oder gehört, sondern Spiel und Vergnügen sind bei der richtigen Art von Musik das bewegende Moment, das ihre gute Wirkung auf oder für den Charakter verstärkt. Diese gute, erwünschte Wirkung der Musik besteht neben ihrer Funktion in der

Erziehung (*paideía*) in einer möglichen ‚kathartischen' Wirkung (*kátharsis*) und in ihrer Fähigkeit, Entspannung und Erholung von der Anstrengung von der (zwar angenehmen und lustvollen, aber die körperlichen Kräfte beanspruchenden) ‚Lebensführung' (*diagōgḗ*) zu gewähren (1341b38–42a2).

Für diese drei Funktionen sind unterschiedliche Kompositionsformen in unterschiedlichen harmonischen Ordnungen geeignet: für die Erziehung ‚*ethische*', für die ‚*reinigenden*' und der Erholung dienenden Funktionen ‚*praktische*' und ‚*enthusiastische*' Kompositionsformen.

Die Unterscheidung ‚*ethisch*', ‚*praktisch*', ‚*enthusiastisch*' entspricht der Unterscheidung möglicher Gegenstände künstlerischer Nachahmung, die Aristoteles bereits im 1. Kapitel der *Poetik* als *ḗthē* (Charaktere), *páthē* (Gefühle) und *práxeis* (Handlungen) angegeben hatte (1447a28). In der Dichtung sollen Gefühle und allgemeine Charaktertendenzen in die Handlung eingearbeitet sein; in der Musik können diese ‚Gegenstände' je für sich thematisiert werden (so kann die Musik diese Unterschiede, wenn sie in einer Dichtung relevant sind, unterstreichen und etwa ruhig schildernde, affektisch erregende und in drängender Bewegung fortschreitende Partien in ihrer Eigentümlichkeit betonen): in der dorischen Tonart ‚*ethische*' Kompositionen, für die ‚*praktischen*' und ‚*pathetischen*' oder ‚*enthusiastischen*' steht eine Reihe anderer Tonarten zur Verfügung.

Obwohl das Thema der Kapitel 5–7 der *Politik* der Beitrag der Musik für die beste Form der Erziehung ist, macht Aristoteles darüber hinaus einige knappe Bemerkungen über den über das bloße Vergnügen hinausgehenden Wert derjenigen Kompositionsformen, die für die beste Erziehung nicht optimal sind. Kompositionen mit ‚*pathetischem*' oder ‚*praktischem*' Charakter haben ihren Wert vor allem wegen ihrer Wirkung auf den Hörer. Man spielt sie nicht selbst (auch deshalb, weil die dafür nötige Übung zuviel Zeit, die für die freie Lebensführung da sein soll, verbrauchen würde), aber man überlässt sich mit Gewinn für den eigenen charakterlichen Zustand auch ihrer kathartischen und entspannenden Wirkung.

Für die genauere Erklärung dessen, was er unter *Katharsis* verstehe, verweist Aristoteles auf das (schon vor dem 9. Jahrhundert verlorene) zweite Buch der *Poetik*. Er erinnert an dieser Stelle lediglich an die Erfahrung, die man bei den Mysterien machen könne, dass Menschen, die zu heftigen Gefühlserregungen neigen, durch orgiastische Musik wieder in einen geordneten Zustand gebracht werden, als ob ihnen eine medizinische Behandlung oder eine *Katharsis* zuteil geworden sei. Unter Berücksichtigung des ‚Mehr und Weniger' gelte Analoges für alle Gefühle, besonders für Mitleid und Furcht. Auch die ‚*praktische*' (= Handlung darstellende) Musik im Theater erreiche ihre positive Wirkung durch solche Mittel, wenn auch auf eine je andere Weise bei freien, gebildeten und bei ungebildeteren Menschen mit oft ‚*verrenkten*' Charakteren (1342a3–28).

Es sind vor allem diese Bemerkungen des Aristoteles, die schon in der Renaissance zu Deutungen geführt haben, die den Vorgang der *Katharsis* als eine befreiende Entladung von aufgestauten Affekten verstehen wollten (v. a. Giacomini, *De la purgazione de la tragedia*; s. o. S. 334). In glänzend geschriebenen Abhandlungen hat Jacob Bernays um die Mitte des 19. Jahrhunderts dieser ‚medizinischen' Katharsisauslegung zu einer neuen, breiten Wirkung verholfen. Ergänzt durch eine sorgfältige Auswertung antiker medizinischer Texte haben v. a. Wolfgang Schadewaldt und Hellmut Flashar dieser Interpretationsrichtung eine fundierte Quellenbasis gegeben (s. Schadewaldt 1955, Flashar 1956). Trotz der Tatsache, dass der Streit darüber, ob Aristoteles ein moralisches, hedonistisches, intellektualistisches oder emotionales Katharsisverständnis hatte, bis heute unter den Philologen nicht beendet ist, kann man sagen, dass diese ‚medizinisch-pathologische' Interpretationsrichtung die breiteste Zustimmung hat. Vor allem in der interdisziplinären Rezeption hat sich diese Deutung fast allgemein durchgesetzt (s. z. B. Schweikle 1990, S. 234f.).

Ohne Frage hat diese Interpretation eine berechtigte Grundlage. Aristoteles vergleicht in der *Politik* selbst die medizinische Heilung mit der emotionalen Wirkung der *Katharsis*, in seiner Psychologie analysiert er sorgfältig die psychosomatische Natur der Gefühle (s. *Über die Seele* 403a16ff.; Flashar 1956, S. 36–39 = 1991, S. 313–316).

Die Probleme dieser Deutung liegen in ihrer Überbetonung des Somatischen und in der Verwendung eines nicht aristotelischen Gefühlsbegriffs. *Phóbos* wird als ein unmittelbares Schreckgefühl, das wie ein Kälteschauder somatisch empfunden werde, *éleos* als ein Vorgang, der einem die Tränen in die Augen treibt, verstanden. Sie werden daher auch nicht mehr als Furcht und Mitleid, sondern als ‚Schauder' und ‚Jammer' übersetzt. Damit wird die Rang- und Reihenfolge des Psychischen und des Somatischen bei Aristoteles auf den Kopf gestellt. Man empfindet nach Aristoteles nicht deshalb Zorn, weil einem das Herz heftig klopft, sondern das Herz klopft, weil man etwas als Unrecht empfindet (s. *Über die Seele* 403a16ff.; im zweiten Buch der *Rhetorik* erläutert Aristoteles dieses Verhältnis an einer ganzen Reihe von Gefühlen).

Auch der Vergleich medizinischer Reinigungsvorgänge, wie er aus hippokratischen Texten erschließbar ist, mit dem emotionalen Reinigungsvorgang in der Tragödie führt nur durch eine Überspitzung zur Deutung, die Tragödie solle von *éleos* und *phóbos* reinigen. Dabei wird der vieldiskutierte Genitiv *kátharsis tōn toioútōn pathēmátōn* (Reinigung dieser Art/von dieser Art von Gefühlen) (*Poetik* 1449b27f.) als ein ‚separativer' Genitiv ausgelegt: Die Tragödie solle von diesen Affekten reinigen, nicht etwa eine Reinigung dieser Affekte bewirken (das setzte die Auslegung dieses Genitivs als eines ‚objektiven' Genitivs voraus; s. zu diesen philologischen Fragen v. a. Kommerell 1984, S. 268ff.; Dirlmeier 1991).

In der Hippokratischen Schrift *Über die heilige Krankheit* (Hippokrates, *Œuvres*, tome VI, S. 386ff.) werden auch pathologische Zustände bei Affekten wie Trauer, Furcht, Euphorie usw. aus einem Übermaß von Feuchtigkeit, Wärme, Trockenheit oder Kälte in unterschiedlichen Relationen zueinander erklärt. Die *Katharsis* besteht dann in der Wiederherstellung des richtigen, gesunden Verhältnisses durch ‚Abführung' des Überschusses. Es werden bei diesem ‚Reinigungsvorgang' also durch gezielte Eingriffe, die auf ein genau bestimmtes Übermaß bezogen sind, richtige Verhältnisse unter den Körpersäften wiederhergestellt; der Körper wird von einem Zuviel an Wärme oder Kälte befreit, nicht etwa von Wärme oder Kälte überhaupt (s. Föllinger 2006).

Die Auslegung, die Dichtung bewerkstellige einen analogen Heilungsvorgang, indem sie den Menschen völlig von bestimmten Affekterregungen befreie, kommt nur zustande, wenn man diese Affekte grundsätzlich für pathologisch hält. Wer in einem Affekt ist, hätte dann eben dadurch ein Übermaß an bestimmten Säften; die Reinigung von diesem Übermaß wäre identisch mit der völligen Beseitigung dieses Affektes. Dieses pathologische Affektverständnis ist kaum hippokratisch (s. jetzt die überzeugenden Nachweise bei Föllinger 2006), auf keinen Fall aristotelisch. Denn für Aristoteles gibt es Gefühle, die sich in einem richtigen Verhältnis zu ihren Gegenständen befinden, auf die sie sich in der richtigen Weise, zur richtigen Zeit usw. beziehen. Wer Furcht vor einem Gegner hat, wie sie sein soll, wird auch durch die somatischen Folgen dieser Furcht nicht aus dem richtigen Maß gebracht. Er wird nicht in zitternder Kälte erstarren, sondern im Gegenteil auch in der körperlichen Verfassung sein, die ihn befähigt, sich vor dem Gefährlichen zu schützen.

Eine korrekte Beachtung der Analogie zwischen der Reinigung des Körpers in der Medizin und der Reinigung der Affekte durch die Dichtung muss dazu führen, dass auch die Gefühlsreinigung als eine *katástasis*, als eine gezielte ‚Wiederherstellung' von Ordnung durch Beseitigung von Übermaß und Mangel erscheint. Genau das sagt Aristoteles an der vorliegenden *Politik*-Stelle: Leute, die durch *enthousiasmós* übertrieben erregte Veränderungen (*kinéseis*) durchmachen, werden durch orgiastische Kompositionen ‚wiederhergestellt' (*kathistámenoi*) wie durch eine medizinische Behandlung oder durch eine Reinigung (1342a8–11).

Dass diese Reinigung mehr meint als ein exzessives Ausleben der Affekte, so dass die Zuschauer am Ende der Tragödie genug vom Heulen und Zittern haben und seelisch gesundet das Theater verlassen, kann man auch aus dem Aristotelischen Lustbegriff selbst erschließen. Lust ist für Aristoteles kein beliebiger Erregungszustand. Lust entsteht vielmehr selbst aus einem Vorgang der ‚*katástasis*', der Herstellung des optimalen Zustands einer körperlichen oder geistigen Aktivität (*Rhetorik* I, 11).

Am Beispiel der Wahrnehmung erläutert Aristoteles die Bedingungen dieses Zustands: Das Wahrnehmungsvermögen muss in einem Zustand sein,

der es zu seiner optimalen Leistung befähigt, und diese ,in guter Verfassung befindliche Fähigkeit' muss sich auf einen Gegenstand richten, der die Verwirklichung dieser Fähigkeit optimal zulässt – dann ist sie mit der höchsten Lustempfindung verbunden (*Nikomachische Ethik* X, 4, 1174b14–19; s. auch Platon, *Staat* 585–586). So ist dann etwa das Geschmacks- und Geruchsvermögen in einer optimalen Verfassung, wenn es nicht durch Schleim oder Fieber oder äußere Einflüsse in seiner Leistungsfähigkeit beeinträchtigt ist und sich einem Gegenstand zuwendet, an dem es seine Unterscheidungsfähigkeit vollendet entfalten kann, etwa an einem guten Wein, bei dem Geschmacks- und Geruchsnuancen in differenzierter Harmonie sind. Diese Tätigkeit ist dann die lustvollste Betätigung des Geschmacks- und Geruchsvermögens.

Wenn Aristoteles daher sagt, dass Menschen, die zu übererregter Begeisterung neigen, oder die leicht zu übermäßigen Mitleids- und Furchtgefühlen bewegt werden können, durch ,*heilige, orgiastische*' und ähnliche Kompositionen eine „*bestimmte Reinigung und eine lustvolle Erleichterung*" erfahren könnten (*Politik* 1342a4–16), dann kann er auch bei den ,*berauschenden Kompositionen*' nicht an eine blinde Steigerung der Affekterregung denken. Die den Charakterzustand unmittelbar verändernde Kraft der Musik hängt ja von einer bestimmten, in ihr realisierten Bewegungsordnung ab, die verwandt ist mit bestimmten inneren Bewegungen, die man bei einer Gefühlsaktivität vollzieht (so ist es auch beim Rhythmus, s. zum Anapäst o. S. 225).

Das von Schopenhauer kommende (s. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, § 52, S. 367–384; Bd. 2, § 39, S. 581–595) Konzept einer irrationalen Wirkung der Musik als Gegenkraft zur Welt der Vorstellungen, kann nicht als Interpretationsinstrument bei Aristoteles benutzt werden. Die lustvoll erleichternde, reinigende Wirkung auch der berauschenden Musik muss vielmehr darauf beruhen, dass diese ,*heiligen Kompositionen*', die während der Mysterien gehört werden, dem erregten Zustand der Menschen einen Gegenstand und eine Richtung geben, der dieser Erregung angemessen ist, so dass diese Bewegung aus einem ,*verrenkten*' psychischen Zustand (*psychaí parestramménai*, *Politik* 1342a22f.), der disharmonisch und quälend ist, in einen Zustand der ,*Erfüllung*' überführt wird. Eine Erregung, die zum richtigen Anlass im richtigen Ausmaß auf den richtigen Gegenstand, der diese Erregung auch verdient, gerichtet ist, hat ihr Recht und ihre Vollendung in sich und wird eben dadurch als lustvoll und als Befreiung von irgendwelchen Verzerrungen erfahren.

Leider äußert sich (auch) Aristoteles nicht über das, was sich während der Mysterien vollzog. Allein die Tatsache, dass er von ,*heiligen Kompositionen*' spricht, berechtigt aber zu der Vermutung, dass während der Mysterien Formen der Ekstase und des *enthousiasmós* vollzogen wurden, die sich mit heiligen, göttlichen Gegenständen oder Geschichten beschäftigten. Da ist es immerhin vorstellbar, dass Menschen, die zu leicht oder in falscher Weise in

Ekstase gerieten, durch die Hinwendung zu Gegenständen, denen gegenüber ekstatische Gefühle angebracht waren, gewissermaßen einen richtigen Gegenstand für ihre Gefühlstendenzen erhielten, so dass ihre Tendenzen, sich über Falsches zu heftig zu erregen, auf etwas umgelenkt wurden, was des *enthousiasmós* würdig war.

Dass Aristoteles trotz seines ‚rationalistischen Dichtungsverständnisses' im Kap. 17 der *Poetik* sagt, die Dichtung fordere *‚ekstatische oder manische Charaktere'* (1455a32f.), und dass er in der *Rhetorik* im Zusammenhang mit der Erklärung des ‚Angemessenen' (*prépon*) die Dichtung insgesamt als *‚enthusiastisch'* bezeichnet, ist ein zusätzlicher Beleg dafür, dass für ihn der *enthousiasmós* nicht einfach eine irrationale, psychische Bewegung ist (*Rhetorik* III,7, 1408b17–20).

Die knappen Bemerkungen zur *Katharsis* der Gefühle durch Musik in der *Politik* machen eine inhaltlich konturierte Interpretation unmöglich. Keinesfalls aber können aus ihnen Gründe für eine irrationale Auslegung der *Katharsis* von Mitleid und Furcht in der *Poetik* abgeleitet werden. An dem psychosomatischen Charakter der Aristotelischen Auslegung von Furcht und Mitleid gibt es keinen Zweifel, auch daran nicht, dass die jeweilige körperliche Erregung abhängig ist von dem, was die Zuschauer vom Handeln der tragischen Personen begreifen. Wer nicht merkt, dass Ödipus sich selbst verflucht, wird in dieser Szene auch keine Furcht um Ödipus empfinden. Das, was die Tragödie kann, ist, den Gefühlen des Mitleids und der Furcht einen Gegenstand und eine Form zu geben, die die beste, d. h. angemessenste Verwirklichung dieser Gefühle möglich machen. Diese Gefühle werden in der Tragödie nicht so erlebt, wie wenn man einer Gefahr, die einen bedroht, gegenübersteht bzw. wie man sich zu einem Menschen verhält, der unser Mitleid im Augenblick braucht. Denn trotz der Tatsache, dass das Geschehen auf der Bühne die Bedrohung und das Unglück in konkreter Verwirklichung zeigen, weiß man ja, dass einen die Gefahr nicht real trifft. Dennoch erzeugt die Tragödie keine bloßen Als-ob-Gefühle. Denn man erlebt die konkret vor Augen geführte Gefahr und das Unglück als etwas mit, was bei einem Handeln dieser Art möglich ist und einen daher auch selbst treffen könnte. Auch in diesem Sinn beziehen sich die tragischen Gefühle auf etwas Allgemeines und Mögliches. Dass man dieses Mögliche unmittelbar beim Miterleben der konkreten Handlung erschließt und begreift, ist der Grund dafür, dass man in einer Tragödie nicht durch allgemeine Belehrungen unterrichtet wird, sondern dass dieses Erkennen und Lernen im Vollzug des einfühlsamen Miterlebens selbst, d. h. in der Entwicklung der Gefühle der Furcht und des Mitleids, geschieht. Die psychische Aktivität, in der wir diese Gefühle betätigen, ist aber weder praktisch noch *poietisch* (herstellend), sondern sie bleibt im Bereich des Erkennens, Begreifens, Vorstellens. Innerhalb dieses Bereichs aber

können sich diese Gefühle durch die Tragödie zu ihrer optimalen Form entfalten: zu einer Empfindung von Furcht und Mitleid, wie sie einer bestimmten Bedrohung und einem bestimmten Unglück gegenüber sein müssen, wenn man sich diesen gegenüber so verhalten können soll, wie es dem eigenen und fremden Wohl am meisten dient.

Schon im 4. Kapitel hatte Aristoteles das Vergnügen an Dichtung und Kunst auf die Erkenntnis, die man durch sie gewinnen kann, zurückgeführt. Am Ende des 13. Kapitels ist klar, um welche Erkenntnis es bei einer tragischen Handlung geht, und es ist auch klar, dass es sich dabei um eine das eigene Wohl wie das Wohl der Gemeinschaft fördernde Erkenntnis handelt.

Vielleicht sollte man abschließend noch einmal daran erinnern, dass Aristoteles schon im ersten Satz der *Poetik* das Besondere der Dichtung als Kunst von ihrer Qualität abhängig macht, genauer: von der Gestaltung einer einheitlichen Handlungskomposition. Durch sie gewinnt die Dichtung die Ordnung ihrer Teile zueinander und die Bestimmtheit der Formen, in denen auf der Bühne gehandelt und gesprochen wird. Das Ziel, das durch diese künstlerische Gestaltung erreicht werden soll, ist in der Tragödie die Erregung der Lust an einer dieser Handlungskomposition gemäßen Empfindung von Mitleid und Furcht. Läge das Ziel der Tragödie lediglich in der Entladung einer zuvor erregten Affektsteigerung, käme es auf die besondere Gestaltung des *Mythos* überhaupt nicht an. Die medizinisch-pathologische Katharsisdeutung bewegt sich daher von Aristoteles her gesehen ähnlich wie die neostoischen Theorien, die die Tragödie zur Abhärtung gegenüber Unglück oder zur Austreibung der Affekte nutzen wollen, in einem Bereich, der außerhalb der Kunst liegt.

Literatur zu Kapitel 13:

Epieikḗs *und* mochthērós: s. Literatur zu Kap. 2 und Adkins 1965; Reeves 1952.

Philanthropie: Lamberton 1983; Moles 1984a; Ricciardelli 1971/72, 1993.

Tragische Verfehlung (Hamartia): Adkins 1966; Bremer 1969; Cessi 1987; Dawe 1967; Flashar 1984; Glanville 1949; Golden 1978/79; Harsh 1945; Hey 1928; Jäkel 1981; Lucas 1968; Lurje 2004; Moles 1984a; Osterud 1976; Ostwald 1958; Pack 1939, 1940; Pitcher 1945; Said 1978; Stinton 1975; Schütrumpf 1989; Sherman 1992; Schmitt 1992b, 1997.

Tragische Gefühle: Belfiore 1992; Cooper 1996; Dilcher 1996; Halliwell 1986, 1992; Konstan 2001; Lanza 1987b; Leighton 1996, 2003; Nussbaum 1986, S. 378–394; Schmitt 1994a, 1994b; Seidensticker 2005, S. 217–245; Zierl 1994.

Katharsis: Bernays 1858; Cessi 1987; Destrée 2003; Dirlmeier 1940; Donini 1998; Else 1938; Flashar 1976; Ford 2004, 2005; Föllinger 2006; Garbe 1980; Gilbert 1926; Halliwell 2003b; Highland 2005; Janko 1992; Kitto 1966; Kommerell 1984; Lukács, *Die Katharsis als Allgemeine Kategorie der Ästhetik*; Nicev 1982; Nussbaum 1992; Oksenberg Rorty 1992; Rostagni 1922; Russo 1914; Schadewaldt 1955; Vahlen 1874; Wagner 1984.

Kapitel 14

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Das 13. Kapitel hatte geklärt, was das Tragische an einem Handeln ausmacht: dass Leid und Unglück nicht durch äußere Umstände, ohne jedes eigene Verschulden, aber auch nicht aus verbrecherischer Schuld, sondern durch einen zwar vermeidbaren, aber verständlichen Fehler zustande kommen sollen. Nur ein solches Handeln errege in der richtigen Weise Furcht und Mitleid.

Nachdem geklärt ist, dass tragisches Handeln ein Fehlhandeln ist, geht es im 14. Kapitel um die Fragen,

1) in welcher Beziehung tragisch Fehlende zueinander stehen müssen, damit das Leid, das sie sich zufügen, auch tatsächlich mit Furcht und Mitleid aufgenommen wird, und
2) in welchem Verhältnis Handeln und Wissen zueinander stehen können und welches dieser Verhältnisse gar nicht, besser oder am besten geeignet ist, Mitleid und Furcht in einer möglichst vollkommenen Form zu erregen.

§ 1 *Mitleid* und *Furcht* müssen aus der *Handlung* selbst kommen (53b1–14)

Bevor Aristoteles sich der weiteren Klärung der optimalen Entstehungsbedingungen von Furcht und Mitleid zuwendet, schärft er noch einmal ein, dass es die Handlungsfügung selbst sein muss, die diese Gefühle erregt. Natürlich könne man diese Wirkung auch durch eine möglichst anschauliche Darstellung von Leid erzielen – wenn etwa Ödipus nach dem Bericht, wie er sich die Augen ausgestochen hat, selbst blutüberströmt auf die Bühne tritt, tut diese direkte Sichtbarmachung des Leids eine ganz besondere Wirkung –; Aristoteles möchte diese Wirkung aber nicht verwechselt wissen mit der Wirkung, die entsteht, wenn man mit Verstand und Gefühl das Handeln mitverfolgt, durch das sich jemand, der (nur) eine *Hamartia* begeht, ins (unverdiente) Unglück bringt.

Diese aus dem Begreifen der Handlung selbst kommende Wirkung gehöre zur Dichtung selbst. Das Anschaulich Machen von Leid benötige dagegen die Unterstützung durch die Inszenierung. Es ist also auch in diesem Sinn etwas Zusätzliches, auf das ein Dichter zwar achten muss (s. auch Kap. 17), das aber nicht seine eigentliche Aufgabe ausmacht. Beispiel für die ‚*kunst-*

gemäße' Art der Gefühlserregung ist Aristoteles daher auch nicht etwa das Schlusstableau des *König Ödipus* (und grundsätzlich nicht einfach das am Ende eines Stücks eintretende Unglück), sondern der *Mythos* des *König Ödipus*, d. h. die Art und Weise, wie man über das ganze Stück hin die einzelnen Schritte mitverfolgt, durch die sich Ödipus mehr und mehr um einen glücklichen Ausgang bringt, und dabei um ihn fürchtet und ihn bemitleidet.

Eine monströse Zur-Schau-Stellung des Schrecklichen ist für Aristoteles mit den Zielen einer Tragödie überhaupt nicht mehr vereinbar. Dass jemand sich einer Gefahr aussetzt oder großes Leid auf sich zieht, das kann und soll in einer Tragödie durchaus auch anschaulich gemacht werden, auch wenn diese Veranschaulichung nicht die primäre Aufgabe der Dichtung als Dichtung ist. Denn auch die Anschauung kann nur dann zu Mitleid und Furcht führen, wenn sie den Zuschauer anregt, aus den sichtbaren Vorgängen auf die Bedrohung und das Unglück, dessen Zeichen sie sind, zu schließen. Diesen Schluss macht das gehörte Wort als direkte Äußerung dessen, was begriffen werden kann, leichter und klarer möglich als das Bild. Außerdem legt es anders als das ausgeführte Bild die Vorstellung nicht fest, sondern lässt ihr die Freiheit, selbst die passende Anschauung zu bilden.

Das Monströs-Schreckliche dagegen lähmt die Eigenbewegung der Vorstellung völlig und hat auch völlig andere Affekte zur Folge: Entsetzen, Grauen oder auch einen bloßen, übersteigerten Nervenkitzel und dergleichen. Es lenkt dadurch von der Entwicklung der Gefühle der Furcht und des Mitleids ab, es zieht die ganze Aufmerksamkeit auf die Entsetzlichkeit des direkten Anblicks, so dass es unmöglich wird, auf den Zusammenhang des *Mythos* zu achten. An die Stelle des konkreten Begreifens einer Gefahr tritt eine eher primitive Affekterregung, an die Stelle des konkreten Begreifens, wie jemand sich auf unverdiente Weise in großes Unglück bringt, tritt ein sentimentales Jammern und Wehklagen.

§ 2 In welcher Beziehung müssen Menschen zueinander stehen, damit man *Furcht* und *Mitleid* empfindet, wenn sie sich ein Unglück zufügen? (53b14–22)

Nicht alles, was man sich oder einem anderen an Schlimmem zufügt, empfindet man für sich oder den anderen als eine Gefahr, die man vermeiden möchte, und als ein unverdientes Unglück, das man bemitleidet. Ob Gefühle der Furcht und des Mitleids entstehen, hängt vielmehr auch davon ab, wem man einen Schaden zufügt. Aristoteles zählt zunächst die drei grundsätzlichen Möglichkeiten auf: Es können (1) befreundete oder (2) verfeindete Menschen oder (3) Menschen sein, zu denen man gar keine Beziehung hat.

Zu (2): Fügt man jemandem etwas Schlimmes zu, der einem in feindseliger Gesinnung und Handlung gegenübergetreten war, dann erscheint dieses Schlimme nicht als eine Bedrohung für einen selbst, und es erscheint auch nicht als etwas, das der feindlich Handelnde zu Unrecht erleidet, und zwar weder für den Handelnden selbst noch für den, der ein solches Handeln beobachtet und in seinen Motiven und Zielen begreift. Das Leid selbst, das dem anderen zugefügt wird, wird jemand, der menschlich denkt, auch in einem solchen Fall nicht wollen und es nicht als angenehm empfinden. Furcht und Mitleid, so, wie Aristoteles diese Gefühle versteht, entstehen dabei aber nicht.

Zum Beispiel kann man etwa den Mord an den Freiern durch Odysseus in der *Odyssee* nehmen. Das Blutvergießen als solches ist für jeden schmerzlich, und man wird es überhaupt nur hinnehmen, wenn erkennbar ist, dass Odysseus keine andere Wahl hatte, um sich und seine Familie vor den Freiern zu retten. Aber der Leser wird weder für Odysseus noch für sich selbst in der Vernichtung der Freier eine Bedrohung sehen, und die *Odyssee* macht auf vielfältige Weise deutlich, dass die Freier kein unverdientes Schicksal trifft. Ähnlich verhält man sich ja auch gegenüber dem Mord an einem verbrecherischen Tyrannen. Dass die unmenschliche Vernichtung anderer Menschen, die dieser Tyrann absichtlich will, auf ihn selbst zurückschlägt, ist keine Gefahr, die man für sich selbst fürchtet, sondern eine Gefahr, von der man will, dass sie den trifft, der sich ihr aussetzt.

Zu (3): Furcht im Sinn eines Strebens, eine konkrete Gefahr von sich abzuwenden, empfindet man aber auch nicht, wenn man zu den Menschen, die einer Gefahr ausgesetzt sind, gar kein persönliches Verhältnis hat. Analoges gilt vom Mitleid. „*Leiden zu sehen, von denen man selber frei ist, ist süß*", auch wenn es „*keine angenehme Lust ist, dass jemand leidet*" (Lukrez II, V. 1–4). So kann sich der Bürger behaglich fühlen, „*wenn hinten weit in der Türkei die Völker aufeinander schlagen*" (Goethe, *Faust I*, Osterspaziergang). Grund dafür ist nicht nur die sichere Distanz, sondern auch, dass man die Gefahren und das Unglück gar nicht genau kennt. Etwas Unbestimmtes kann man aber nicht wie eine konkrete Bedrohung auf sich beziehen, also fürchtet man es nicht, bestenfalls kann man eine abstrakte Angststimmung (zur möglichen Abstraktheit von Gefühlen, s. o. S. 340) damit verbinden.

Zu (1): So bleibt, dass Furcht und Mitleid zu ihrer Voraussetzung haben, dass Gefahr und Unglück sich auf uns vertraute Menschen beziehen, bei denen uns die Gefahren, denen sie sich aussetzen, wie eigene Gefährdungen erscheinen und deren Unglück uns deshalb, wie wenn es uns selbst träfe, unverdient erscheint. Das ist dann der Fall, wenn man ein Verhältnis der Liebe oder Freundschaft zu diesen Menschen haben kann bzw. wenn man unmittelbar mitempfinden kann, dass sie in einem solchen Verhältnis zueinander stehen. Die markantesten Verhältnisse dieser Art sind die Verhältnisse unter nahen Verwandten, von Bruder zu Bruder, Mutter zu Sohn, usw., weshalb sich

Aristoteles in prägnanter Kürze auf diese Verhältnisse beschränkt, die auch tatsächlich in der griechischen Tragödie sehr oft behandelt sind (Bruder zu Bruder: Eteokles und Polyneikes; Schwester zu Bruder: Antigone und Polyneikes, Iphigenie und Orest; Eltern und Kinder: Ödipus; Mutter und Kinder: Medea; Vater und Tochter: Agamemnon und Iphigenie; Mutter und Sohn: Klytämnestra und Orest; Sohn und Vater: Haimon und Kreon; usw.).

Grundsätzlich können Mitleid und Furcht nach Aristoteles nur dort entstehen, wo es die Erkenntnis einer gewissen Gleichheit gibt zwischen sich und dem, mit dem man mitfühlt oder für den man fürchtet (s. o. S. 476f.).

§ 3 Das Verhältnis von *Handeln* und *Wissen* und die vier möglichen tragischen Handlungsverläufe (53b22–37)

Die Handlung (im Sinn einer zusammengehörenden Folge von Einzelhandlungen) einer Tragödie kann man nach Aristoteles frei erfinden oder aus der Geschichte aufnehmen (1451b19–26). Bedient man sich historischer Stoffe, ist man zwar in der Erfindung begrenzt, denn gewisse Grundfakten kann man dann nicht mehr ändern – eine Geschichte von Wallenstein, in der dieser über den Kaiser den endgültigen Sieg davonträgt, wäre keine Wallenstein-Geschichte mehr –, die eigentlich dichterische Aufgabe, von deren Erfüllung abhängt, ob man die Wirklichkeit nur kopiert oder ob man eine Dichtung zustande bringt, ist aber nach Aristoteles bei der freien Erfindung wie bei den historischen Stoffen (und den traditionellen Mythos rechnete auch Aristoteles noch zur Geschichte) die gleiche: Man muss die erfundenen oder die übernommenen Stoffe in einer ‚kunstgemäßen' Weise behandeln. Das heißt – wenn man den von ihm im neunten Kapitel (s. o. S. 372ff., v. a. S. 384f.) explizierten Dichtungsbegriff berücksichtigt –, man muss durch die Herleitung der Handlung aus ihrer charakterlich motivierten Zielsetzung Ordnung und Einheit in die vielfältigen Handlungsdetails bringen, durch Auswahl und Konzentration auf die inneren Handlungsgründe bei den historischen Stoffen, durch die Orientierung der Erfindung konkreter Handlungen an dem, was für einen Menschen, dem man eine bestimmte Beschaffenheit beigelegt hat, auch in der Tat möglich ist.

Eine tragische Handlung ist eine Handlung, bei der jemand durch irgendeine Verfehlung etwas Verhängnisvolles tut und großes Leid erzeugt. Beim Entwerfen eines solchen Handlungsverlaufs hat man, so führt Aristoteles aus, vier Möglichkeiten, die man kennen und auf deren unterschiedliche Bedeutung für die Entstehung von Furcht und Mitleid man Rücksicht nehmen muss, wenn man das Scheitern einer Handlung auf eine ‚kunstgemäße' Weise herbeiführen will (sc. und das Unglück nicht irgendwie, wie es sich gerade trifft, eintreten soll):

Man kann das Verhängnisvolle, das man zu tun im Begriff ist, kennen oder nicht kennen, und man kann es ausführen oder nicht ausführen. Daraus ergeben sich als mögliche tragische Handlungsverläufe:

1) man kennt das Verhängnisvolle und handelt trotz des Wissens, wie etwa Medea bei Euripides;
2) man kennt (und will) etwas Verhängnisvolles, aber handelt nicht, wie etwa Haimon seinen Vater Kreon in der *Antigone* des Sophokles töten will, aber es doch nicht tut;
3) man kennt das Verhängnisvolle seines Tuns nicht, kommt aber nach der Tat zur Erkenntnis, wie etwa Ödipus, der den Vater erschlägt und erst später erkennt, was er getan hat;
4) man erkennt das Verhängnisvolle vor der Ausführung der Tat und unterlässt diese deshalb, wie etwa Iphigenie, die ihren Bruder Orest erkennt, bevor sie ihn opfern müsste.

(Der Fall (2) ist bei der Aufzählung der Verlaufsmöglichkeiten im Text nicht (mehr?) genannt; Aristoteles nimmt aber bei der Bewertung dieser Möglichkeiten (1453b37–54a2) auf ihn Bezug. Er kennt ihn also, und er gehört auch systematisch dazu. Warum er im Text ausgefallen ist, ist unbekannt; eine Auslassung könnte leicht durch einen *saut du même au même* entstanden sein, d. h. dadurch, dass der Schreiber bei einem gleichlautenden Wort, das er schon geschrieben hatte, wieder zu schreiben anfing und übersah, dass dieses Wort kurz hintereinander zweimal im Text stand, so dass die Passage zwischen dem ersten und dem zweiten Auftreten dieses Worts verloren ging. In der arabischen Übersetzung ist eine entsprechende Formulierung allerdings erhalten, ebenso im Kommentar Avicennas; s.o. S. XXVII zu 1453b29f.)

Für ein korrektes Verständnis dieser Unterscheidung der möglichen tragischen Handlungsverläufe ist es wichtig zu beachten, dass Aristoteles an das Wissen denkt, das die Personen auf der Bühne bei ihrem Handeln aktuell haben und äußern. Die Frage, ob sie das Wissen, das ihnen im Augenblick des Handelns nicht zu Gebote steht, haben könnten, spielt hier keine Rolle. Medea weiß im Augenblick des Handelns, dass sie ihre Kinder umbringen will, und sie handelt trotz dieses Wissens. Deianeira weiß im Augenblick des Handelns nicht, dass sie ihren Mann mit dem Zaubermittel umbringen wird. In Bezug auf die inneren Bedingungen ihres Fehlhandelns gibt es bei Medea wie bei Deianeira eine Mischung aus Wissen und Nichtwissen. Auch Medeas Denken ist durch die Empörung über das ihr widerfahrene Unrecht für das, was für sie wirklich gut ist, verdunkelt. Diese inneren Bedingungen, aus denen ein Fehlhandeln entsteht, hat Aristoteles im 13. Kapitel untersucht. Im 14. Kapitel klärt er zunächst die Frage, mit welchen Personen man Mitleid empfindet, wenn sie einander etwas Schlimmes zufügen, weil es unverdient

scheint, dass sie sich durch eine solche Tat ins Unglück bringen. Dann prüft er, um welche Personen man besorgt ist, wenn sie dies tun. Schließlich fragt er nach den möglichen Formen, in denen diese Personen sich schädigen können: mit oder ohne Wissen, wen sie schädigen, und mit oder ohne Verwirklichung ihrer verhängnisvollen Absichten.

§ 4 Die Bedeutung der unterschiedlichen tragischen Handlungsverläufe für die Entstehung von *Furcht* und *Mitleid* (53b37–54a9)

Die Grundfrage, die das 14. Kapitel zu beantworten sucht, ist: Von welcher Art müssen die tragischen Handlungsverläufe sein, damit sie als bedrohlich und mitleiderregend empfunden werden (1453b14f.)? Unter dieser Fragestellung betrachtet Aristoteles die vier von ihm unterschiedenen Möglichkeiten, wie man mit oder ohne Wissen etwas Verhängnisvolles tun oder nicht tun kann.

Als die am wenigsten geeignete Möglichkeit beurteilt Aristoteles den Fall (2), dass jemand weiß, was er tut, und es auch will, aber dann doch nicht ausführt. Dass jemand mit Wissen und Willen daran geht, einen anderen schwer zu schädigen, erfülle mit Abscheu (sc. wenn er keine guten Gründe für eine Verdunkelung seines Wissens hat), es erregt kein Mitgefühl. Dass die Tat dann doch nicht ausgeführt wird, bedeutet, dass auch kein Leid entsteht, es ist also nicht einmal diese äußerliche Bedingung des Tragischen erfüllt. Deshalb habe auch kaum ein Dichter eine Tragödie dieser Art geschrieben, höchstens für eine Ausnahmesituation, wie etwa Sophokles in seiner *Antigone* (V. 1231ff.) Haimon den Vater bedrohen lasse, ohne ihn zu töten.

Leid entsteht aber, wenn jemand seine Absicht auch ausführt (Fall (1)). Dieser Fall ist daher besser als der Fall (2), bringt aber das Problem mit sich, dass man dann, wenn man mit Hilfe dieses Handlungsverlaufs Furcht und Mitleid und nicht Abscheu erzeugen will, eine sehr gute Begründung braucht, weshalb es verständlich und wenigstens teilweise berechtigt ist, eine solche Absicht zu haben und auch noch auszuführen. Die *Medea* des Euripides ist ein gelungenes Beispiel, wie auch in diesem Fall die Empfindungen von Furcht und Mitleid möglich werden: Das von Medea erlittene Unrecht ist so groß, dass ihr leidenschaftliches Bedürfnis, ihre Ehre wieder herzustellen, auf der Bühne und vom Zuschauer mit Verständnis aufgenommen wird. Man versteht, warum sie im Affekt ist, und erkennt die Berechtigung dieses Affekts an, auch wenn man die in ihm begangene Tat nicht billigt. Genau in diesem Sinn äußert sich der Chor in der *Medea* ausdrücklich (s. v. a. V. 976–1001, V. 1081–1115, V. 1251–1270, V. 1279–1292).

Erst der Fall (3), dass jemand handelt und erst nach der Handlung erkennt, dass er etwas Verhängnisvolles getan hat, erfüllt die Bedingungen, aus denen Furcht und Mitleid entstehen können, wie sie sein sollen: Jemandem,

der etwas Schreckliches ohne Wissen und Absicht tut, macht man keine moralischen Vorhaltungen, sondern hält das Unglück, in das er dadurch gerät (etwa weil er den eigenen Vater tötet), für unverdient. Der Augenblick aber, in dem er erkennt, was er getan hat, ist erschütternd, weil er das ganze Ausmaß der Gefährdung seines Glücks mit einem Mal sichtbar macht. (Ein gutes Beispiel bietet das Handeln der Deianeira in den *Trachinierinnen* des Sophokles, s. o. S. 453ff. und S. 460.)

Dass aber die bloße, heftige Gefühlserregung für Aristoteles nicht das eigentliche Wirkungsziel der Tragödie ist, zeigt seine Bevorzugung des Falles (4), dass jemand, noch bevor er etwas Schreckliches tut, zur Erkenntnis kommt und das schlimmste Unglück vermieden wird. Diesen Fall bezeichnet er als den besten. Dieses Urteil folgt konsequent aus Aristoteles' Auffassung, dass sich Furcht und Mitleid aus dem Mitverfolgen des tragischen Handlungsverlaufs selbst ergeben müssen, und steht nicht im Widerspruch zu seiner Behauptung, die der Kunst gemäße schönste Tragödie führe auf Grund einer *Hamartia* des Handelnden vom Glück ins Unglück (1453a13–23). In allen von Aristoteles beispielhaft angeführten Tragödien durchleiden die handelnden Personen großes Unglück, vermieden wird lediglich die extreme Folge aus dem eigenen Handeln, dass die Mutter den Sohn, die Schwester den Bruder tötet, usw. (eine richtige und gute Erklärung gibt schon Vahlen 1914, S. 52–54).

Im *Kresphontes* des Euripides, von dem nur einige Fragmente erhalten sind, bringt der eigene Bruder Kresphontes um und heiratet dessen Frau Merope. Ihren jüngsten Sohn, der auch Kresphontes heißt, kann Merope retten und außer Landes bringen lassen. Dieser gibt sich, erwachsen geworden, als sein eigener Mörder aus, um die Mutter zu befreien und Rache zu üben. Bevor die Mutter den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes erschlagen kann, erkennt sie ihn. Gemeinsam führen sie den Racheplan zu Ende.

In der Euripideischen *Iphigenie bei den Taurern* ist Iphigenie verpflichtet, jeden ankommenden Griechen der Göttin Artemis zu opfern. Bevor es dazu kommt, dass sie den eigenen Bruder töten lässt, erkennen sich die Geschwister wieder, die dann gemeinsam ihre Rettung planen, am Ende aber nur durch das Eingreifen Athenes wirklich gerettet werden.

Inhalt und Autor der *Helle* kennen wir nicht.

Dass Aristoteles die exzessive Zur-Schau-Stellung von Leid für etwas hält, das der eigentümlich tragischen Wirkung eines Dramas abträglich ist, hatte er zu Beginn dieses Kapitels noch einmal betont (s. S. 512). Je mehr das zur Schau gestellte Leid die Aufmerksamkeit fesselt, desto mehr hält es von Furcht- und Mitleidempfindungen ab, die einem tragischen Handeln angemessen sind. Sie sind nur möglich, solange der Zuschauer zum Begreifen des wirklich Bedrohlichen und Unverdienten fähig ist. Seine Gefühle sollen sich bei diesem Begreifen selbst entwickeln und so ihre größte Intensität bekommen. Sich an

einem entsetzlichen Anblick zu weiden, hat nichts mit tragischen Gefühlen zu tun. Aristoteles entspricht mit dieser Auffassung offenkundig dem Stilempfinden der griechischen Tragiker des 5. Jahrhunderts selbst. Es ist ja auffällig und oft bemerkt, dass in der griechischen Tragödie die direkte Darstellung des äußersten Leids und der Ausführung einer schrecklichen Tat weitgehend vermieden wird. Man sieht nicht, wie Herakles (im *Herakles* des Euripides) im Wahn seine eigene Frau und seine Kinder erschlägt, man sieht auch nicht, wie Ödipus seine Frau erhängt vorfindet und sich, außer sich vor Raserei, die Augen aussticht, sondern man hört es von einem ‚Boten'. Und so ist es fast immer in der griechischen Tragödie, die das Leid nur in Ausschnitten, die ausreichen, seine Größe begreifbar zu machen, sichtbar darstellt.

§ 5 Anmerkung zur Wahl der Stoffe durch die griechischen Tragiker (54a9–15)

Aristoteles schließt das Kapitel mit der Bemerkung, dass die Konzentration der tragischen Dichter (des 5. und 4. Jahrhunderts) auf die Bearbeitung der Geschichten einiger weniger Häuser – ein Phänomen auf das er schon 1453a18–22 verwiesen hatte – darin ihren Grund hat, dass in diesen Geschichten die Bedingungen exemplarisch realisiert sind, die nötig sind, damit eine Handlung mit Furcht und Mitleid begleitet wird. Anders als Aristoteles es in diesem Kapitel getan hat, haben, so betont er, die Dichter diese Bedingungen nicht durch systematische Analyse entwickelt, sie seien vielmehr (sc. bei der Beschäftigung mit diesen Geschichten) ‚darauf gestoßen' (*apó týchēs*), dass sich mit ihnen diese Gefühlswirkungen besonders gut erzielen lassen.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: *Mitleid* und *Furcht* müssen aus der *Handlung* selbst kommen (53b1–14)

Die meisten der überaus zahlreichen Einwendungen, die v. a. in der Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts gegen die Qualität dieses Kapitels und seine Stellung und Funktion innerhalb der *Poetik* gemacht worden sind, sind Ergebnis problematischer, z. T. klar widerlegbarer Fehlinterpretationen. Bei der Erklärung von Inhalt und Zielsetzung dieses Kapitels habe ich versucht, durch eine meinem Urteil nach angemessene Interpretation viele dieser Kritikpunkte auszuschließen. Einige Deutungsprobleme, deren Behandlung auch zu einem genaueren Verständnis beiträgt, sollen aber noch diskutiert werden.

Auffällig ist vielen, dass Aristoteles keinen Sinn für das Theatralische, für die Bedeutung des Visuellen, der Inszenierung, der Maske, des Kostüms, überhaupt für alle Formen der *‚performance'* gehabt zu haben scheint, aus denen in gemeinsamem Zusammenwirken erst ein Theaterstück als eine Art Gesamtkunstwerk entsteht. Dies erscheint nicht nur aus einer modernen Perspektive erstaunlich – unsere Theaterwissenschaften suchen das Besondere des Theaters gegenüber anderen Darstellungsmedien ja gerade in Formen einer unmittelbar somatischen *‚performance'* –, es erscheint auch gegenüber der Theaterpraxis des 5. Jahrhunderts unverständlich. Die attischen Tragiker schrieben ihre Stücke ursprünglich nur für eine Aufführung und waren selbst an der Inszenierung aktiv beteiligt. Die Wirkung ihrer Stücke hing zu einem guten Teil von Maske und Kostüm ab, von den vielen Neuerungen wie z. B. der nach Aristoteles selbst von Sophokles eingeführten Skenographie (Kulissenmalerei) oder von der enormen Rolle der Musik ganz zu schweigen.

Das alles war Aristoteles gut bekannt, er selbst spricht von der *„psychagogischen Wirkung"* des Visuellen im Theater (1450b16–20), spricht in der *Poetik* der Musik die größte Wirkung auf die Gefühle zu (1450b15f.) und analysiert diese Wirkung in der *Politik* (s. o. S. 257 und S. 502ff.).

Dass er das alles in der *Poetik* nicht zum Untersuchungsgegenstand macht, hat zunächst den einfachen Grund, dass er mit großer Konsequenz in jeder Disziplin das zu ihr Gehörige behandelt und das andere an seinem jeweiligen Ort. Die *Poetik* ist aber eine Untersuchung des *‚Werks'* der Dichtung, das zuerst für sich analysiert sein muss, bevor man fragen kann, wie die Dichtung mit anderen Künsten zusammen ein ‚Gesamtkunstwerk' bilden kann. Trotz der aus dieser ‚Disziplinentreue' resultierenden Knappheit der Äußerungen über alles, was mit der Aufführungspraxis zusammenhängt, ist klar, dass er dem Visuellen anders als der Musik einen nur untergeordneten, abhängigen Platz einräumt und eine Verselbständigung für problematisch hält. Seine Argumente sind aber, wie die Einleitung zum Kapitel 14 zeigt (s. o. S. 511f.), nicht ohne Gewicht. Aristoteles geht es hier nicht um die Inszenierung insgesamt, sondern um die für die Tragödienaufführung spezielle Frage, wie (gut) man mit visuellen Mitteln den Eindruck von etwas Furchtbarem und Bemitleidenswürdigem erzielen kann (1453b1ff.). Dass solche Mittel eingesetzt werden sollen, steht für ihn außer Frage. Am Schluss des 11. Kapitels rechnet er neben dem *Handlungsumschwung* und der *Wiedererkennung*, d. h. neben Formen der Handlungsführung selbst, das *páthos*, das Leid, ausdrücklich zu den *‚Teilen des Mythos'* und nennt als Beispiele (sc. auf der Bühne) offenbar werdende Todesfälle, das Zufügen von übergroßem Schmerz, Verstümmelungen und dergleichen. Eine Tragödie, in der dergleichen nicht vorkommt, wie in dem von ihm analysierten Fall (2), bei dem jemand einem andern schaden will, es aber gar nicht ausführt, ist in seinen Augen die schlechteste Form von Tragödie.

Dichtung ist für Aristoteles zwar eine Form theoretischer Aktivität, sie soll jedoch konkrete, keine abstrakten Erkenntnisse bieten. Sie unterscheidet sich daher nicht nur von den ‚*apodeiktischen*' Wissenschaften, die das Allgemeine in seiner Allgemeinheit untersuchen (etwa das, was für jedes Dreieck als Dreieck gültig ist, während die Dichtung die allgemeinen Gründe eines bestimmten einzelnen Menschen für eine einzelne seiner ihm möglichen Handlungen erkennbar machen will), sie unterscheidet sich auch von der Abstraktheit bloßer Anschauungen und inhaltsleerer Gefühle. Anders als die Musik, die durch die Art ihrer eigenen Bewegung von sich aus ‚Gefühle, Charakterhaltungen und auf ein Ziel zustrebendes Handeln' (*páthē, éthē, práxeis*) zum Ausdruck bringt (s. o. S. 502ff.), gewinnt das, was man sichtbar machen kann, eine konkrete Bedeutung erst durch das, was man gedanklich mit ihm verbindet. Die Röte oder Bleichheit eines Gesichts, das Laute oder Leise eines Tons sind von sich her vieldeutig und unbestimmt. Auch der leise Ton kann Ausdruck des Zorns sein, das rote Gesicht kann genauso gut eine physische wie eine psychische Erregtheit zur Ursache haben. Bei komplexeren psychischenVorgängen, etwa bei einer misstrauischen Besorgtheit um die eigene Ehre, ist noch viel deutlicher, dass man den äußeren Ausdruck nur dann richtig deutet, wenn man die Motivmischung, die ihn verursacht, ‚durchschaut' hat.

Nimmt man also die aristotelische Einsicht ernst, dass die Sinne nur leisten können, was sie von sich aus leisten, dass das Auge nur Farben und Formen und aus Farben und Formen Zusammengesetztes (Gestalt, Bewegung usw.) zeigt, dann ist klar, dass die Unterordnung des Visuellen unter das Begreifen der Handlung das Visuelle nicht um seine eigene Potenz bringt, sondern es überhaupt erst mit konkreten Inhalten, die man begreifen und von denen man beeindruckt werden kann, versorgt. Es erhält eine Funktion, und je genauer und detailreicher die Rolle, die es zur Erfüllung dieser Funktion spielt, konturiert ist, desto mehr Wirkung auf Verstand und Gefühl wird die sinnliche Darstellung machen. Wer die Handlung des *König Ödipus* mitverfolgt hat und sieht, wie Jokaste, nachdem sie vergeblich versucht hat, Ödipus von der Aufdeckung seiner Herkunft abzuhalten, schweigend ins Haus stürzt, wird die größte Befürchtung hegen, dass Jokaste sich etwas Schreckliches antut. So tut es auch der Chor, der Jokastes Weggang mitansieht. Ödipus dagegen, der nicht begreift, wovon Jokaste bewegt ist, weil er ihr unterstellt, sie sei lediglich darum besorgt, es könne jetzt offenbar werden, er sei von ganz niedriger Abkunft, bemerkt überhaupt nicht, in welcher Verzweiflung sie sich befindet, obwohl er dasselbe sieht wie der Chor. Die Furcht und das Mitleid, die der Zuschauer rechtzeitig und nicht zu spät – wie Ödipus – empfindet, kommen also daher, dass er das sichtbare Verhalten Jokastes in den Handlungs- und Motivationszusammenhang einordnen kann.

Diese Abhängigkeit der Anschauung von dem, was man begreifen kann, zeigt sich auch daran, dass man sie durch Formen der Steigerung nicht beseitigen kann. Aristoteles kritisiert vor allem die extreme Steigerung. Wenn das zur Tragödie gehörende menschliche Leid in exzessiver Deutlichkeit dargestellt werde, lenke es von den der Tragödie eigentümlichen Gefühlen, d.h. von den Gefühlen, mit denen man das tragische Scheitern eines bestimmten Handelns begleitet, ab und werde zur beliebigen Darstellung des Monströsen.

Dass diese Kritik nicht unbegründet ist, zeigt sich schon bei weniger exzessiven Steigerungsformen der Pathos-Darstellung, z.B. an dem Auftritt, den Sophokles dem blutüberströmten Ödipus nach seiner Selbstblendung gibt. Viele Interpreten lassen sich bei ihrer Deutung dieser Szene von dem abstrakten Faktum, dass hier übergroßes Leid dargestellt wird, fesseln, setzen Ödipus' Schicksal daher mit Schicksalen, die mit dem seinen wirklich nur noch das Leid gemeinsam haben, gleich – etwa mit dem des sterbenden Herakles oder gar mit dem Tod Christi – und legen die Gesamtaussage, auf die der *König Ödipus* des Sophokles hinstrebe, auf die Darstellung eines *ecce homo* fest.

Dieses Missverständnis ist bei Sophokles nicht nötig, man kann es durch eine strikte Einordnung der Szene in das Ganze der Handlung vermeiden. Dass es aber so leicht entstehen konnte, ist ein Zeichen für die Problematik, wenn das Visuelle sich ablöst und in den Vordergrund drängt. Dass diese Problematik noch viel größer ist, wenn man Pathos allein auf eine nur noch monströse Weise sucht, ist kaum zu bestreiten.

Umgekehrt ist nicht leicht zu sehen, weshalb man es Aristoteles zum Vorwurf machen kann, wenn er dem Tragödiendichter rät, so zu schreiben, dass man auch ohne die Unterstützung der Aufführung starke Gefühle allein aus dem ‚Hören' der Handlungsfolge entwickelt. Das ist eine Erfahrung, die sehr viele Leser guter Literatur bestätigen können. Sie ist außerdem die zwingende Voraussetzung, dass die Inszenierung mit ihren Mitteln die Erzeugung dieser Gefühle so unterstützen kann, dass sie der Handlung des Stückes gemäß sind. Die *Poetik* analysiert die Aufgabenstellung des Dichters, der zuerst ein Stück schreiben muss, bevor es zur Grundlage der Arbeit des Dramaturgen oder Regisseurs werden kann.

Dass Aristoteles vom ‚Hören' spricht, wo wir nur ans Lesen denken, hat seinen Grund nicht nur in der – keineswegs allgemeinen – Gewohnheit antiker Leser, laut zu lesen, das Hören ist für ihn nicht nur der Sinn, der unmittelbar auf Gefühl und Charakter wirkt (s.o. S. 502ff. und s. *Problemata physica* 27, 919b26), es ist für ihn auch der Sinn, den man vor allem zum Lernen und Verstehen braucht (s. *De sensu* 437a5–15; *Metaphysik* I, 1, 980b22f.).

Zu § 2: In welcher Beziehung müssen Menschen zueinander stehen, damit man *Furcht* und *Mitleid* empfindet, wenn sie sich ein Unglück zufügen? (53b14–22)

Die knappen Feststellungen, die Aristoteles darüber macht, in welchem Verhältnis Personen, die einander etwas Verhängnisvolles antun, stehen müssen, damit man dieses Handeln mit Furcht und Mitleid begleitet, machen ein genaues Verständnis nicht leicht. Am wenigsten leuchtet ein, weshalb er ein solches Handeln Feinden gegenüber grundsätzlich für untragisch hält.

Ist nicht bereits und gerade die *Ilias*, die Aristoteles ausdrücklich für tragisch hält, zumindest auch eine Darstellung, wie Feinde einander Leid zufügen? Und ist es nicht das Auszeichnende der Homerischen Behandlung der Auseinandersetzung zwischen Griechen und Troianern, dass man mit beiden Seiten mitfühlt und um beide besorgt ist?

Auch in der Tragödie selbst gibt es viele Geschichten, in denen Feinde gegeneinander handeln, etwa wenn Aias sich an den verhassten Feldherrn Agamemnon und Menelaos zu rächen versucht, weil sie die Rüstung Achills nicht ihm, dem Tapfersten nach diesem, zuerkannt haben, sondern Odysseus; oder wenn Philoktet voller Hass gegen eben diese Feldherrn handelt; oder wenn die siegreichen Griechen die Frauen der unterlegenen Troianer versklaven und mit immer neuem Unglück überhäufen (in den *Troerinnen* des Euripides).

Und ist nicht in gewissem Sinn alles tragische Handeln gegen ‚Feinde' in einem weiteren Sinn gerichtet: Orests Rachevollzug an Aigisth und Klytämnestra, Antigones Auflehnung gegen Kreon, Medeas Rache an Jason, usw.?

Man nähert sich einem zutreffenden Verständnis, wenn man bei derartigen Beispielen prüft, wann es tragische Handlungen in Aristoteles' Sinn sind. Die großen tragischen Handlungen in der *Ilias* spielen sich innerhalb der jeweiligen Gruppe der Kriegspartner ab: zwischen Achill und Agamemnon; Patroklos und Achill (Patroklos' tragisches Handeln ist nicht sein Tod durch Hektor, den er nur noch erleidet, sondern seine zunehmende Neigung, Achill die Ehre zu nehmen, der Zerstörer Troias zu sein); oder auch zwischen Hektor und seinen Ratgebern, seiner Frau und den Eltern, die ihn vergeblich vom Kampf gegen Achill abzuhalten versuchen. Man empfindet Mitleid und Furcht mit Hektor, wenn man sieht, wie er sich vom Siegestaumel verblenden lässt, nicht auf seine Ratgeber zu hören. Der Tod durch seinen Feind Achill ist nur der Endpunkt dieser tragischen Fehlhandlung und hat nur von ihr her den Charakter einer unverdienten Folge einer eigenen Fehlentscheidung. Als bloßes Unterlegensein unter einen übermächtigen Gegner könnte dieser Tod auch nur eine bloße Leiderfahrung sein. Nicht dass die Feinde Achill und Hektor einander Leid zufügen, ist tragisch, sondern die Weise, wie Hektor sich in diese Leidsituation bringt.

Orests Rache an Aigisth ist bei keinem griechischen Tragiker so dargestellt, dass man ihn für diese Tat bedauert, während sein Vorgehen gegen seine Mutter bewirkt, dass man um ihn fürchtet und ihn bemitleidet. Dass Medea sich an Jason rächt, findet bei den vornehmen Frauen Korinths, die mit Medea befreundet sind, weitgehend Zustimmung, nicht aber, dass sie um dieser Rache willen die eigenen Kinder tötet. Das beklagt der Chor und fragt, wie Medea danach noch leben will. Oder wenn Herakles (im *Herakles* des Euripides) zur Rettung seiner Familie vor dem ihr feindlich gesonnenen Tyrannen ‚Lykos' gerade noch rechtzeitig zurückkommt und diesen umbringt, so sind alle mit dieser Tat einverstanden. Dass er dabei aber im Blutrausch seine Frau und seine Kinder miterschlägt, führt dazu, dass er großes Mitleid auf der Bühne und vom Zuschauer erfährt.

Es gilt aber auch umgekehrt: Das Leid, das die siegreichen Griechen den troianischen Frauen zufügen, erfüllt einen nicht mit den für ein tragisches Handeln eigentümlichen Gefühlen, sondern mit Empörung. Sie handeln verbrecherisch. Bereits im Prolog hört man von den Göttern Athene und Poseidon, dass die Strafe für dieses Handeln nicht ausbleiben wird, und das Drama ist über seinen ganzen Verlauf hin durchsetzt von Hinweisen auf die bösen Folgen dieses bösen Tuns. Wäre das bloße Erleiden von Unglück der eigentliche Inhalt der *Troerinnen*, wäre dieses Drama keine Tragödie im aristotelischen Sinn. Dass aber die troianische Königin Hekabe, obwohl die Warnungen ihrer prophetischen Tochter Kassandra vor dem hölzernen Pferd der Griechen sich gerade erst bewahrheitet hatten, deren Vorhersagen über ihren und Agamemnons Tod schon wieder keinen Glauben schenkt (V. 343–352), das ist bereits ein tragisches Handeln. Es erinnert zugleich an den Beginn der Tragödie Troias. Die *Troerinnen* sind das letzte Stück einer Trilogie, die Euripides mit einer Tragödie *Alexandros* begonnen hatte. In ihr hatte Euripides dargestellt, wie der ‚Unglücks-Paris' trotz der Warnungen Kassandras von Hekabe in Troia wiederaufgenommen worden war. Tragisch ist auch, wie Hekabe trotz ihres argumentativen Siegs über Helena (V. 969–1032) an der verliebten Blindheit des Menelaos scheitert, obwohl er ihren Argumenten sogar mit Vehemenz zustimmt, usw. Es macht die beeindruckende Qualität dieses Dramas aus, dass es Euripides gelungen ist, an den geringen Handlungsmöglichkeiten, die den troianischen Frauen noch geblieben sind, deutlich zu machen, dass sie in diese Situation, in der ihnen Leid fast nur noch widerfährt, auf eine tragische Weise gekommen sind.

Offenbar gibt es in der Tragödie selbst einen Unterschied zwischen Feind und Feind: Aigisth, Jason, Lykos, die Freier in der *Odyssee*, die siegreichen Griechen handeln aus schlechter Gesinnung ungerecht. Sich gegen sie zu wehren, ihr feindseliges Handeln zu unterbinden und sie dafür zu bestrafen – ein solches Handeln erweckt in niemandem Furcht und Mitleid, im Gegenteil. Abgesehen von dem objektiven Leid, das man niemandem gerne

zufügt, erfüllt einen ein solches Handeln mit Zuversicht und nicht mit Furcht, und mit Bewunderung und Anerkennung, nicht mit Mitleid. Denn es ist nicht von der Art, dass man sich fürchten müsste, von dem Schaden, der aus einem solchen Handeln entstehen könnte, auch selbst betroffen zu werden, und es schafft kein Leid, das einem unverdient erscheint. Auch ein Leid, das jemandem in feindselig verbrecherischer Haltung zugefügt wird, erfüllt nicht mit Furcht, d.h. mit einem Streben, diese Gefahr zu meiden, sondern mit Schrecken, und nicht mit Mitleid, weil jemand sich unverdient selbst in dieses Unglück gebracht hat, sondern mit Empörung.

Anders ist es, wenn Orest nicht nur Aigisth, sondern auch seine Mutter tötet. Bei diesem Handeln bleibt vieles unklar: Rechtfertigt das von ihr begangene Unrecht diese Bestrafung durch den eigenen Sohn? Wie groß ist die Bedrohung durch sie für Orest, wenn sie nicht mehr durch Aigisth geschützt ist, usw.? Darüber diskutieren die griechischen Tragiker und erkennen darin ein problematisches Handeln, für das Orest zwar ein gutes, aber kein uneingeschränktes Recht mehr hatte. Klytämnestra kann Orest an ihre mütterliche Fürsorglichkeit, an das Unrecht des Vaters (der die Tochter Iphigenie für den Kriegszug geopfert hat) erinnern, usw. (z.B. Aischylos, *Choephoren*, V. 908–930). Orest tötet nicht einfach eine Feindin, sondern seine Mutter, der ihre mütterliche Gesinnung jedenfalls nicht absolut verloren gegangen war. Sein Handeln ist also bestenfalls – wie bei Aischylos – gerechtfertigt (s. das Drama *Eumeniden*), er schafft sich durch es aber großes, nichtverdientes Leid und setzt sich mit ihr Bedrohungen aus, die man meiden möchte und sollte, wenn man sie erkennt.

Man muss Aristoteles' These, dass tragische Gefühle nur beim Handeln ‚lieber' Menschen gegeneinander entstehen, also nicht im Sinn einer plumpen Wörtlichkeit verstehen: Er reduziert die Stoffe für tragische Handlungen nicht auf das Handeln naher Verwandter gegeneinander, diese nahen Verwandtschaftsverhältnisse verkörpern lediglich besonders deutlich die Art von Beziehung, auf die es in einer Tragödie ankommt: Es müssen Menschen sein, die durch natürliche oder andere Bindungen einander grundsätzlich Gutes wollen, bei denen es daher mit Furcht und Mitleid erfüllt, wenn man sieht, wie sie durch ein verständliches Fehlhandeln dieses Gute, das sie eigentlich einander wünschen, verfehlen. Denn wenn jemand ungerecht feindlich gegen einen handelt und es einem gelingt, ihn daran zu hindern, dass er das ‚Gute', das er für sich anstrebt, erreicht, dann empfindet man dies als Erleichterung und nicht als etwas Tragisches. Wenn Odysseus die Freier daran hindert, ihr verbrecherisches Tun fortzusetzen, empfindet man dies bis auf das Bedauern über das entstandene Leid als gerechtfertigte Befreiung von einer Bedrohung. Wenn Aias feindliche Troer tötet, bemitleidet man ihn nicht für diese Taten, man empfindet höchstens Mitleid mit beiden Seiten, wenn man es für unverdient und für eine alle betreffende Bedrohung hält, sich im

Krieg töten zu müssen. (Dann ist es, wie wenn ein Vater einen Vater, der Bruder einen Bruder tötet, usw.) Wenn Aias dagegen sich über die Feldherrn Agamemnon und Menelaos empört, weil sie Achills Rüstung nicht ihm, sondern Odysseus zuerkannt haben, obwohl sie ihm, dem Tapfersten nach Achill, größten Dank und höchste Anerkennung schulden, dann versteht man ihn, wenn er in dieser Empörung zu weit geht und sich an Menschen, von denen er eigentlich Gutes zu erwarten hatte, vergeht.

Zu § 3: Das Verhältnis von *Handeln* und *Wissen* und die vier möglichen tragischen Handlungsverläufe (53b22–37)

Der erste Satz dieses Abschnitts enthält eine sprachliche Ambivalenz, die die Deutung in unterschiedliche Richtungen lenkt. Das griechische *ouk éstin* kann heißen: (1) ‚es ist nicht der Fall', (2) ‚es ist nicht möglich', oder (3) ‚man darf, soll nicht'. Die meisten Übersetzer entscheiden sich für die letzte Möglichkeit. Fuhrmann schreibt: „*Es ist nun nicht gestattet, die überlieferten Geschichten zu verändern.*" Übernimmt man diese Übersetzung, steht man vor dem Problem, dass Aristoteles aus dieser Feststellung ableitet (wieder in der Übersetzung Fuhrmanns von 1976, S. 70): „*Man muss derartiges selbst erfinden oder das Überlieferte wirkungsvoll verwenden.*" Es ist aber klar, dass Aristoteles nicht zugleich zur Erfindung traditioneller Mythen (was immer das wäre) auffordern und deren Veränderung ablehnen kann. Eine stimmigere Übersetzung, wie sie etwa Else vorgeschlagen hat (s. Else 1957, S. 413) ergibt sich, wenn man *ouk éstin* als ‚es ist nicht möglich' auffasst. Dann könnte die Übersetzung lauten: „*Die traditionellen Mythen lassen sich nicht auflösen ..., der Dichter aber soll beim Erfinden wie beim Gebrauch des Überlieferten der Kunst gemäß vorgehen.*" Bei dieser Übersetzung ist das letzte Wort der ganzen Partie *kalṓs* (wörtlich: ‚schön') nicht mit Blick auf die Wirkung verstanden, wie es Fuhrmann tut, sondern auf das, was im Sinn eines richtigen poetischen Verfahrens schön ist. Außerdem muss es (und kann es auch) auf beide Prädikate des Satzes (auf das Erfinden und das Gebrauchen) bezogen werden. Diese Beziehung ist vom Argument her beinahe zwingend. Denn Aristoteles versteht den ganzen folgenden Teil dieses Kapitels als systematische Erklärung des ‚kunstgemäßen Verfahrens': „*Was ich unter ‚der Kunst gemäß' verstehe, will ich noch genauer erklären* (1453b26)." Kunstgemäß soll ein Dichter aber kaum nur beim Gebrauch traditioneller Stoffe, sondern auch bei erfundenen verfahren.

Eine von manchen erwogene Deutung, die auch den Widerspruch zum Verbot der Veränderung traditioneller Mythen vermeidet, ist, *heurískein* (finden, erfinden, 1453b25) im Sinn seines in der Tat häufigeren Gebrauchs als ein bloßes ‚Auffinden' (sc. geeigneter traditioneller Mythen) zu verstehen.

Da es Aristoteles aber im Kapteil 9 sogar für ‚lächerlich' erklärt, nur nach überlieferten Mythen zu suchen, und einer Tragödie des Dichters Agathon, in der Handlung und Personen frei erfunden sind, einen gleichen ästhetischen Rang zuspricht („*sie erfreuen genauso*", 1451b23) wie Tragödien, die sich auf überlieferte Mythen stützen (s. auch Kap. 17, 1455a34–b2), wäre es eine ohne Begründung vorgebrachte Einschränkung, wenn er wenige Seiten später dem Dichter nur noch die Auswahl und Bearbeitung traditioneller Mythen gestatten würde. Das ist kaum plausibel. Außerdem ist die *heúresis* (lateinisch: *inventio)* zu Aristoteles' Zeit längst ein eingebürgerter Terminus technicus für eine der Hauptaufgaben des Rhetors, die in dem Ersinnen, Ausfindigmachen neuer Gesichtspunkte besteht. Die *inventio* ist zwar ein Ausfindig-Machen, aber ein Ausfindigmachen von neuem, also ein Erfinden (etwas, was in keiner Weise möglich ist, kann man auch nicht erfinden). In diesem Sinn ist – jedenfalls für Aristoteles – alles Erfinden auch ein Finden, aber eben ein Finden von etwas Möglichem, nicht ein bloßes Antreffen von schon Vorhandenem). Ihr gegenüber steht die *táxis*, *diáthesis*, *chrḗsis* (lateinisch: *dispositio*), die *Anordnung* und *Durchgestaltung* des Stoffes. In dieser Weise setzt z.B. Platon im *Phaidros Erfindung* und *Anordnung* (*diáthesis*) einander gegenüber (236a), und schon Homer gebraucht *heurískein* für ein ‚Sich-Ausdenken' eines Mittels zur Hilfe in auswegloser Lage (*Odyssee* IV, V. 374; XII, V. 392f.).

Ich schlage daher vor, den Satz 51b23–26 zu übersetzen: „*Die überlieferten Geschichten kann man nicht ändern ... Aufgabe des Dichters aber ist es, beim Erfinden ⟨eines Stoffes⟩ wie beim Gebrauch überlieferter Stoffe der Kunst gemäß vorzugehen.*"

Nur in dieser Übersetzung hat dieser Satz eine Funktion im Gang der Argumentation dieses Kapitels. Er schließt an die Erläuterung, wer wem etwas Schlimmes zufügen muss, damit man es mit Mitleid und Furcht empfindet, eine systematische Erklärung an, die man beachten muss, damit man weiß, in welchen Formen diese Schädigung durchgeführt werden kann: mit oder ohne Wissen, wen man schädigt, mit oder ohne Verwirklichung des Gewollten. Nur wer die Bedeutung dieser unterschiedlichen Möglichkeiten für die Erregung von Furcht und Mitleid kennt, kann sie ‚*kunstgemäß*' bei der Komposition eines tragischen *Mythos* einsetzen.

Würde Aristoteles dagegen an dieser Stelle unvermittelt die Forderung einfügen, dass man traditionelle Mythen nicht verändern soll, müsste man fragen – und viele haben diese Frage kritisch gestellt –, was dieses Postulat an dieser Stelle, wo es um das Erregen der tragischen Gefühle geht, soll. Aristoteles stellt aber dieses Postulat nicht auf, sondern verweist lediglich darauf, dass man nicht nur, wenn man einen *Mythos*, eine Handlungskomposition, erfindet, sondern auch, wenn man auf traditionelle Mythen zurückgreift, dieselbe poetische Aufgabe hat: Man muss diese Handlungsverläufe so anlegen,

dass sie möglichst optimal Furcht und Mitleid erzeugen. Diese Aufgabe kann man verfehlen, wenn man eine tragische Handlung frei erfindet, man kann sie aber auch verfehlen, wenn man sich an wirklich Geschehenes hält. Der Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist für die Frage, was eine Dichtung zur Dichtung macht, irrelevant, ob man sie ‚*kunstgemäß*' anlegt, dagegen nicht.

Aristoteles betont also auch hier noch einmal (wie schon in Kapitel 9), dass die Dichtung nicht dadurch, dass sie Stoffe erfindet oder übernimmt, zur Dichtung wird, sondern durch die Deutung und Gestaltung fiktionaler wie historischer Stoffe.

Literatur zu Kapitel 14:

Ax 1989; Beardsley 1966; Belfiore 1998, 2000; Billault 2001; Brancato 1962; Dadlez 2005; Frazier 1998; Halliwell 1984; Martina 1993; Moles 1979; White 1992; s. auch Literatur zu Kap. 6 unter *ópsis*.

Kapitel 15

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Das 13. Kapitel hatte gezeigt, dass tragische Gefühle nur bei einem Handeln entstehen, das einen verständlichen Fehler enthält, da das Unglück eines ganz und gar gut handelnden Menschen mit Entsetzen und Empörung, das eines verbrecherischen Menschen mit Genugtuung erlebt würde. Das 14. Kapitel bringt die Erklärung dazu, (1) in welchem Verhältnis die Handelnden zueinander stehen müssen, damit es als tragisch empfunden wird, wenn sie einander etwas Verhängnisvolles antun, und (2) bei welchem Verhältnis von Wissen und Handeln die tragischen Gefühle möglichst rein und ohne Beeinträchtigung entstehen. Das Kapitel 15 geht auf die Bedeutung der Charakterzeichnung bei der Komposition eines tragischen *Mythos* ein: Wie müssen die Charaktere dargestellt werden, damit eine in bestimmter Weise gegenüber bestimmten Menschen begangene Fehlhandlung tragische Gefühle weckt? Das Kapitel verfolgt nicht das Ziel zu erklären, was überhaupt ein Charakter ist, wie er sich bildet oder wie sich in bestimmten konkreten Handlungen und Reden eine bestimmte Charakterbildung äußert und deshalb in dieser oder einer andern Weise dargestellt werden muss. Diese Fragen gehören in die Ethik, z. T. in die Rhetorik und Psychologie. Das Kapitel erklärt auch nicht, was ein tragischer Charakter ist, das ist im 13. Kapitel behandelt.

§ 1 Ein *Charakter* muss *gut*, *angemessen*, *ähnlich* und *sich selbst gleich sein*, wenn sein Scheitern als *wahrscheinlich* oder *notwendig* erfahren werden soll (54a16–28)

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels formuliert Aristoteles vier Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, damit man das (Fehl-)Handeln eines Charakters mit Furcht und Mitleid betrachten kann: Er soll gut, angemessen, ähnlich und konstant sein.

1. Der Charakter soll gut *und* brauchbar *sein*

Die wichtigste Voraussetzung dafür, dass man das Handeln eines Menschen mit Furcht und Mitleid betrachten kann, ist, dass er einen guten, brauchbaren Charakter (*chrēstós*) hat. Diese Voraussetzung ergibt sich unmittelbar daraus, dass Aristoteles den verbrecherischen ebenso wie den vollkommenen Charakter für untragisch hält (s. Kap. 13). Ein verbrecherischer Charakter ist für ihn überhaupt kein Charakter, er ist nicht einer, sondern viele (*Eudemische Ethik* VII,6, 1240b15–17; s.o. S. 446ff.). Nur ein Mensch, der seine ihm zu Gebote stehenden Anlagen zu einer gewissen Vervollkommnung gebracht hat, hat feste, nicht bei jedem Anlass immer wieder andere Neigungen und Abneigungen. Ein solcher Charakter hat (s. S. 444ff.) grundsätzlich gute Tendenzen und weicht von ihnen nur auf Grund außergewöhnlicher Belastungen ab. Wenn einem solchen Menschen ein Unglück droht, empfindet man Furcht um ihn und sieht darin zugleich eine mögliche eigene Gefährdung, und man beurteilt sein Leiden als unverdient und bemitleidet ihn deshalb.

Die Beispiele, die Aristoteles dafür bringt, dass es gute Charaktere in jedem Geschlecht und in jedem gesellschaftlichen Rang gibt, sind aus heutiger Sicht problematisch (s. Einzelerklärung, S. 538f.).

Exkurs: Wie stellt man Charakter dar?

Über die Frage, wie man überhaupt in einer Dichtung, wenn sie ‚Nachahmung von Handlung' und nicht eine bloße (wie immer durch Anschauungen und Bilder unterstützte) Beschreibung ist, Charakter darstellen kann, macht Aristoteles eine knappe, aber sehr aufschlussreiche Bemerkung: Wenn das, was jemand sagt oder tut, eine Tendenz, Bestimmtes vorzuziehen (oder zu meiden) offenbart, dann wird am Sprechen und Handeln dieser Art der Charakter eines Menschen offenbar. (Ähnlich sagt Aristoteles in der *Rhetorik* III,7, 1408a30–32: „*Wenn man die einer festen Charakterhaltung eigentümlichen Worte gebraucht, wird man den Charakter zum Ausdruck bringen. Es spricht ja ein grober und ein kultivierter Mensch weder über dasselbe noch auf dieselbe Weise.*") Er erklärt damit, wie „*der Charakter von der Hand-*

lung mit umfasst wird" (Kap. 6, 1450a21f.), d. h., wie das Handeln über seine Oberfläche hinaus in prägnanter Weise seine inneren Motive mit zum Ausdruck bringt.

Er macht damit zugleich eine für den heutigen Leser interessante Bemerkung darüber, wie man das Homerische Epos und die attische Tragödie lesen muss. Gewohnte Darstellungsweisen von Innerem sind für uns der auktoriale oder personale Erzähler, die erlebte Rede oder der innere Monolog: ‚Er wandte sich ab. Es waren unerträgliche Beschuldigungen, die er sich anhören musste. Sollten sie ihn doch alle hassen. Er war niemand von der Art, der ...' Eine solche ‚erlebte Rede' erweckt den Eindruck einer ganz genauen Dokumentation dessen, was gerade im Inneren von jemandem vorgeht. Aus aristotelischer Perspektive ist sie eine Mischung aus zur Handlung gehörendem Reden und Tun und erklärenden Reflexionen, durch die Einzelnes eher allgemein zusammengefasst wird: ‚unerträgliche Beschuldigungen', ‚niemand von der Art ...' Homer stellt innere Bewegungen anders dar: Als Achill seine Freunde, die ihn um Hilfe für das bedrängte Heer gebeten hatten, unverrichteter Dinge hat abziehen lassen, beschreibt Homer weder in auktorialer noch in erlebter Rede, was jetzt in Achill vorgeht: ‚Er war innerlich aufgewühlt, hin und her gerissen zwischen der Wut über Agamemnon und dem Mitleid mit den Freunden. Er sah keinen Ausweg, der es ihm ermöglichte ...' An Stelle derartiger Erklärungen sitzt bei ihm Achill nicht mehr im Zelt und spielt auf der Laute, wie vor der Ankunft der Freunde, sondern er steht auf dem Deck seines Schiffes und beobachtet mit größter Aufmerksamkeit das Kriegsgeschehen (*Ilias* XI, V. 599–604). Die Deutung, die viele andere Autoren selbst dem Geschehen geben, überlässt er dem Leser. Nach Aristoteles erfüllt er damit ein Stilideal, das dem Dichterischen an einer Dichtung in besonderer Weise gerecht wird (s. Kap. 24, S. 690 und S. 694ff.), es ist nicht etwa ein Zeichen dafür, dass es eine Darstellung von Innerlichkeit bei Homer ‚noch' gar nicht gibt.

2. *Das Handeln muss zum Charakter* passen

Als zweite Voraussetzung, die bei der Darstellung eines Charakters erfüllt sein muss, damit man sein Fehlhandeln mit Furcht und Mitleid begleitet, nennt Aristoteles das ‚Angemessene' (*harmótton, prépon*): Es muss das, was jemand sagt oder tut, auch zu seinem Charakter passen. Diese Bedingung folgt grundsätzlich aus dem Zusammenhang von Charakter und Handlung, in dem für Aristoteles die ‚Allgemeinheit' der Dichtung begründet ist (s. Kap. 9, S. 384ff.). Je stärker dieser Zusammenhang gestört ist, desto irrationaler ist ein Handeln; man kann es nicht mehr aus seinen eigentümlichen Gründen verstehen, die im Inneren eines Menschen liegen müssen. Ein solches Handeln kann man auch nicht mehr ernst nehmen. Deshalb beruht ein großer Teil der komischen Wirkung eines Handelns auf dieser Diskrepanz: wenn der Diener sich wie

der Herr, der Herr wie der Diener, ein Alter sich wie ein Junger aufführt; wenn jemand, dem das Beste zusteht, das Schlechteste nimmt (Hans im Glück); wenn jemand etwas tun will, wozu ihm die Möglichkeit gar nicht zu Gebote steht, usw. (s. o. S. 304ff.). Aristoteles verweist auf den Fall, dass eine Frau sich auf eine Weise männlich oder intellektuell gibt, die zu ihr als Frau nicht passt (wie Melanippe, 1454a31). Wenn sie mit einem solchen Handeln scheitert, wird man weniger mit ihr mitfühlen, als wenn sie in einer ihr angemessenen Weise tapfer, etwa von großer Zivilcourage, gewesen wäre.

Im Kapitel 7 des dritten Buches der *Rhetorik* behandelt Aristoteles die Mittel und Wege, das Angemessene zu beachten, ausführlich. Er unterscheidet dort zwischen allgemeinen (*génos*) und individuellen Eigentümlichkeiten (*héxis*), die angemessen sein müssen. Zu allgemeinen Verhaltensmustern gehörten die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Kind, Mann, Greis, Mann und Frau, Spartaner und Thessalier; die individuellen Charaktertendenzen sind das, was ausmacht, dass die Weise, wie jemand sein Leben führt, eine bestimmte Beschaffenheit hat (1408a27–30).

Schon im hellenistischen Dichtungsverständnis, wie wir es bei Horaz fassen können (z. B. *Ars poetica*, V. 156–178, V. 312–318), dann aber auch in der *Poetik*-Rezeption der Renaissance wird das Angemessene (*prépon*, *decorum*, *aptum*) fast ausschließlich auf allgemeine Verhaltensmuster eingeschränkt (so schon bei Maggi/Lombardi und Robortello, bis in die kleinste Einzelheit durchgearbeitet dann bei Scaliger; s. Kappl 2006, S. 217–220 (zu Scaliger), S. 205f. (zu Maggi/Lombardi), S. 201–204 (zu Robortello), S. 223–225 (Zusammenfassung)). Auf diesem Missverständnis beruht ein erheblicher Teil der oft bis heute weiter wirkenden Missverständnisse der *Poetik*.

3. *Der Charakter soll* Ähnlichkeit *mit dem der Zuschauer* haben

Die dritte Bedingung der charakterlichen Voraussetzungen tragischer Gefühle ist nach Aristoteles die Ähnlichkeit. Er gibt für diese Bedingung weder eine Erklärung noch ein Beispiel, er sagt lediglich, dass ein Charakter ähnlich sei, sei etwas anderes, als dass er gut und angemessen sei. Wenn man nicht annehmen will, dass der Text eine Überlieferungslücke hat, muss er eine weitergehende Erklärung für unnötig gehalten haben. Das würde bedeuten, dass er an eben die Eigenschaft eines tragischen Charakters denkt, die er im Kapitel 13 bereits als Bedingung dafür, dass man die Gefahren, die ihm drohen, wie eine eigene Gefährdung empfindet, genannt hatte (1453a4–12). ‚Ähnlichkeit' meint dann die Vergleichbarkeit des tragisch Handelnden mit dem Zuschauer, auch wenn der Quantität wie der Qualität des Handelns nach eine große Differenz zwischen ihnen liegen kann (Ähnlichkeit gehört nach Aristoteles zu dem, was ‚ein Mehr und Weniger' aufnimmt, s. *Metaphysik* X, 3, 1054b3–11).

4. Der Charakter soll sich selbst gleich bleiben

Die letzte Bedingung, die ein Charakter erfüllen muss, damit sein Handeln als tragisch empfunden werden kann, ist nach Aristoteles die Konstanz oder das ‚Sich-selbst-Gleichbleiben' (*homalón*) seines Charakters. Bei Horaz finden wir eine Forderung, die dieser Aristotelischen Forderung sehr ähnlich ist und deshalb oft mit ihr verwechselt wird. Wer eine Medea darstellen wolle, müsse eine wilde und unüberwindliche Frau darstellen, eine Ino müsse klagend, ein Ixion heimtückisch, Orest niedergeschlagen sein. Achill gesteht Horaz zwar eine Reihe von Eigenschaften zu, die aber alle einen Charaktertypus, den Typus des gewalttätig Jähzornigen, ausmachen (*Ars poetica*, V. 119–124): Er soll rastlos, jähzornig, unerbittlich, grimmig sein, keine Rechte anerkennen und sich alles mit der Waffe ertrotzen. Diese charakteristischen Züge und Verhaltensweisen, müsse, so verlangt Horaz, eine Person das ganze Stück über konsequent beibehalten, wenn denn eine ihrem Charakter gemäße, stimmige Darstellung zustande kommen soll.

Erstaunlicherweise genügt schon Homer einem solchen Dichtungsideal nicht. Sein Achill ist zwar auch jähzornig, er ist aber zugleich tapfer, hilfsbereit, wehleidig, mitleidig und vereinigt das alles in einem Charakter, der durchsetzen will, dass das, was jedem gerechterweise zukommt, diesem auch zuteil wird. In diesem Streben bleibt er sich von Anfang bis Ende gleich. Analoges gilt für (wohl) alle Figuren der attischen Tragödie. Euripides' Medea ist leidenschaftlich empört, zeigt aber (anders als die Senecanische) zugleich wirkliche Züge von Verständigkeit, sie hat echte mütterliche Gefühle, usw.; Antigone ist trotzig und mitleidheischend; Neoptolemos ist wahrheitsliebend und lügt doch. Aristoteles hat dieses Charakterverständnis der Tradition, in der er steht, geteilt und durch differenzierte Analysen auf den Begriff gebracht.

Die hellenistische Umformung dieses Charakterbegriffs, der Horaz folgt, wurde nicht zuletzt durch die große Autorität des Horaz in der Renaissance zum Anlass, der Dichtung die Aufgabe zu stellen, nicht individuelle Charaktere zu zeichnen, sondern ideale, typische, exemplarische Charaktere: die ideale Verkörperung der Klugheit in Odysseus, den idealen Feldherrn in Kyros, die typische Frau in Dido usw. Dadurch allein schien auch die Forderung nach der Allgemeinheit der Dichtung aus dem 9. Kapitel erfüllt (s. o. S. 387f.). Auch dieses Missverständnis prägt die *Poetik*-Deutung in vielfacher Weise bis heute.

§ 2 Beispiele von Charakterdarstellungen, die eine tragische Wirkung verfehlen (54a28–33)

Zu 1.: Als Beispiel für einen Charakter, der ‚unnötig schlecht' ist, nennt Aristoteles den Menelaos aus dem *Orest* des Euripides.

Der *Orest* beginnt nach dem Mord Orests an Klytämnestra und Aigisth. Aigisth hatte Agamemnons Frau Klytämnestra verführt und die Herrschaft über Argos an sich gerissen. Den zurückgekehrten Agamemnon hatte Klytämnestra mit eigener Hand im Bad erschlagen. Erwachsen geworden, kehrte Orest, den die beiden als Kind verbannt hatten, zurück und rächte den Vater. Bei Euripides hetzt der Vater Klytämnestras die Bürger gegen Orest auf. In dieser Notsituation kommt Menelaos, der Bruder Agamemnons, mit seiner Truppe aus Troia zurück, hilft aber aus Feigheit, Verlogenheit, und um selbst an der Macht (sc. seines Bruders) zu partizipieren, dem bedrängten Orest nicht. Orest wehrt sich, indem er Menelaos' Frau Helena und dessen Tochter Hermione als Geiseln nimmt und dadurch Menelaos zum Nachgeben zwingt.

Menelaos ist bei Euripides keine Hauptfigur. Sein erbärmlich niederträchtiges Verhalten gegenüber dem Sohn seines Bruders dient dazu, die extreme Notwehr, zu der Orest greift, zu rechtfertigen. Es ist aber klar, dass man Menelaos' Niederlage weder mit Furcht noch gar mit Mitleid verfolgt. Aristoteles hält selbst bei einer solchen Nebenfigur eine extrem schlechte Charakterzeichnung für unangebracht (s. auch Kap. 25, 1461b21).

Zu 2.: Als Beispiel für eine Charakterzeichnung, die das Angemessene und Passende verfehlt, nennt Aristoteles eine Klagearie, die Odysseus in einem uns nicht erhaltenen Dithyrambos (s. o. S. 214) eines Timotheos singt. Es ist naheliegend anzunehmen, dass er ein solches Lamento für etwas hält, das einem Odysseus nicht gemäß ist. Ein weinerlicher Odysseus wäre vermutlich eher lächerlich als mitleiderregend.

Melanippe, die Kluge, war schon ein in der Antike berühmtes Drama des Euripides, weil er seine Hauptfigur in einer nach antiken Vorstellungen zu männlichen Weise logisch-rhetorisch argumentieren lasse.

Aus Euripides' *Melanippe, die Kluge*, sind ca. 40 Verse erhalten, und zwar gerade aus der von Aristoteles kritisierten Rede. Melanippe hat heimlich Kinder (vom Gott Poseidon) geboren, die ihr Mann im Stall bei den Rindern findet und als Monster töten will. Um zu beweisen, dass es keine menschlichen Kinder von Rindern geben kann, hält Melanippe eine gelehrte Rede über Naturgesetze.

Die meisten Interpreten sind überzeugt, das Unpassende dieser Rede sehe auch Aristoteles darin, dass hier eine Frau philosophiere. Eine Missbilligung philosophierender Frauen gibt es in der Tat in der Antike. Unangemessen

kann es aber auch sein, dass eine junge Frau, die um das Leben ihrer Kinder kämpft, dabei wie eine Naturwissenschaftlerin auftritt, d.h. in einer emotional hocherregten Situation spricht, als ob es um objektive, emotional indifferente Sachverhalte gehe. Auch dadurch würde sie die Anteilnahme an ihrem Schicksal verringern, der Zuschauer müsste die Diskrepanz zwischen der wissenschaftlichen Sachlichkeit der Rede und dem verzweifelten Anliegen der Frau sogar als lächerlich empfinden. Auf jeden Fall hat diese Erklärung mehr Bezug zu einer möglichen dramatischen Situation als das (vermutlich nicht immer und überall) allgemeine Vorurteil gegen kluge Frauen.

Zu 4.: Beispiel für einen Charakter, der sich nicht gleich bleibt, ist für Aristoteles die Iphigenie in Euripides' Tragödie *Iphigenie in Aulis*.

Euripides' *Iphigenie in Aulis* ist ein Stück, in dem sich mehrere Charaktere wandeln. Es beginnt bereits mit einem eben gewandelten Agamemnon. Artemis will nach Auskunft des Sehers Kalchas die Flotte der Griechen nur dann nach Troia ausfahren lassen, wenn Agamemnon seine Tochter opfert. Die Tragödie beginnt mit dem Versuch Agamemnons, diese Opferung, der er zunächst zugestimmt hatte, zu verhindern: Iphigenie, die er zu einer Scheinhochzeit mit Achill nach Aulis bestellt hatte, soll nicht abreisen. Sein Plan scheitert, da Menelaos ihn aufdeckt und Iphigenie mit ihrer Mutter Klytämnestra bereits ankommt. Obwohl auch Menelaos sich umstimmen lässt, verhindert das (v. a. durch Odysseus) aufgebrachte Heer einen Rückzug der beiden Feldherren. Nachdem auch Achill, der zunächst Klytämnestra seinen ganzen Einsatz gegen die Opferung Iphigenies zugesichert hatte, ängstlich geworden ist, erklärt sich Iphigenie freiwillig bereit, die heillose Situation zu retten und sich selbst zum Wohl Griechenlands zu opfern, sie tut dies aber, obwohl sie zuvor ihren Vater inständig um ihre Rettung angefleht, dessen Plan sogar frevlerisch genannt hatte.

Es gibt in diesem Stück einen unvermittelten Wandel in der charakterlichen Haltung Iphigenies, die sich, ohne dass der innere Vorgang, in dem sich dies vollzieht, dargestellt wäre, aus einer *„flehentlich bittenden"* (1454a32f.) in eine tapfer sich selbst aufopfernde Tochter verwandelt. Diese Verhaltensänderung, die natürlich auch dazu führt, dass die Gefühle des Zuschauers umschlagen – etwa von Mitgefühl zu Bewunderung – hält Aristoteles für zu wenig motiviert. Bei Euripides begründet Iphigenie in einer Rede allerdings, warum sie Verständnis für die Situation des Vaters und der Gemeinschaft des Heeres gewonnen hat (V. 1368–1401). Warum Aristoteles dies nicht für ausreichend hält, lässt sich aus den knappen Äußerungen nicht erschließen.

§ 3 Auch bei der Charakterdarstellung muss der Zusammenhang zwischen der Beschaffenheit des Handelnden und seinem Reden und Tun *wahrscheinlich* oder *notwendig* sein (54a33–b8)

Die vier Bedingungen, die ein tragischer Charakter erfüllen muss, ergeben sich alle aus der einen Grundbedingung, dass es zwischen der allgemeinen Beschaffenheit eines Menschen, d. h. seinem Charakter, und dem, was er tut und sagt, einen wahrscheinlichen oder notwendigen Zusammenhang geben muss:

(1) Nur beim guten Charakter gibt es überhaupt einen solchen Zusammenhang, weil er feste, nicht immer wieder andere Haltungen hat, (2) nur bei ihm gibt es die Angemessenheit seines Handelns zu seiner allgemeinen Charakterverfassung, (3) sein Handeln ist allgemein verständlich und damit dem des Zuschauers ähnlich, und (4) nur er ist in seinem Reden und Tun konstant.

Auf diese allgemeine Begründetheit seiner Forderungen an den tragischen Charakter erinnert Aristoteles abschließend und erläutert diese Forderung an dem markantesten Problem, das aus der Nichtbeachtung dieses Zusammenhangs entsteht: Der Ausgang des Stückes erscheint dann willkürlich und ohne Begründung.

Die Forderung des Zusammenhangs zwischen Charakter und Handlung hat ja, wie Aristoteles noch einmal erläutert, eine doppelte Bedeutung für die Handlungsdarstellung. Erstens muss grundsätzlich alles, was jemand sagt und tut, in dessen Charaktertendenzen seinen Grund haben. Zweitens muss aber insbesondere die Abfolge der einzelnen Handlungs- und Sprechpartien wahrscheinlich oder notwendig sein. Handeln heißt etwas, was einem gut scheint, verfolgen. Zuerst und grundlegend muss also dieses Ziel aus dem, was jemand in festen Tendenzen vorzieht oder meidet, abgeleitet sein. Dann aber müssen auch alle einzelnen Schritte, in denen dieses Ziel verfolgt wird, die notwendige oder wahrscheinliche Folge genau dieser, in diesem Charakter begründeten Entscheidung sein: Alles, was Medea bei Euripides sagt und tut, folgt aus ihrem Charakter und ergibt sich konsequent aus ihrer Entscheidung, Wiedergutmachung auf die ihr mögliche und ihr gemäße Weise für das ihr angetane Unrecht zu suchen. Sie täuscht Kreon und Jason, vergiftet mit raffinierter List die neue Braut Jasons, tötet die eigenen Kinder. Dass sie aber am Ende zusammen mit den toten Kindern auf einem Drachenwagen davonfährt, erhöht zwar ihren Triumph über Jason, es ergibt sich aber nicht aus dem, was sie von sich aus geplant und ins Werk gesetzt hat, ja es diskreditiert in gewissem Maß ihr früheres Handeln, etwa dass sie die Kinder nach der Vergiftung der Braut für unrettbar verloren hielt. Die *mēchanē* (die ‚Maschine', auch ‚der Kunstgriff', ‚die List'), d. h. die Benutzung einer Theatermaschine, die Euripides einsetzt, um sie am Ende als ge-

rettet erscheinen zu lassen, enthält also eine Irrationalität, die sich nicht auf ein im Charakter Medeas begründetes Handeln zurückführen lässt.

Das kritisiert Aristoteles ähnlich wie ein Eingreifen Heras und Athenes, von dem Homer im 2. Buch der *Ilias* berichtet. Agamemnon hatte dem Heer zur freien Wahl gestellt, nach Hause zu fahren oder nicht (*Ilias* II, V. 110–141). Als dann das ganze Heer zur Heimfahrt stürmt, greifen die beiden Göttinnen ein. Dass das Heer dann doch vor Troia bleibt, erscheint so nur von außen motiviert. Das Problem dabei ist nicht, dass Homer Göttinnen in menschliches Handeln eingreifen lässt. Wenn Odysseus nach seiner Rückkehr nach Ithaka bei seinem Handeln von Athene unterstützt wird, dann deshalb, weil er von sich aus sich Athene gemäß verhält. Er handelt, wie Athene selbst sagt, unter den Menschen genau so, wie sie unter den Göttern, deshalb unterstütze sie ihn (*Odyssee* XIII, V. 330–333). Eine solche, im Handeln des Menschen begründete Unterstützung durch Götter hält Aristoteles bei der ‚*Versuchung*' (*peíra*) des Heers durch Agamemnon im 2. Buch der *Ilias* nicht für etwas, das Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann. Dass Athene sich zur Durchsetzung ihrer Absicht gerade an Odysseus, „*Zeus zu vergleichen an Einsicht*" (*Ilias* II, V. 169), wendet (*Ilias* II, V. 155–183), reicht ihm zur Legitimation nicht (Frgm. 142 Rose).

Ein solches von außen kommendes göttliches Agieren erscheint Aristoteles dann plausibel begründet, wenn es tatsächlich auf etwas außerhalb der Handlung Liegendes bezogen ist, auf das, was man als Mensch nicht wissen kann und was der Handlung vorhergeht oder in der Zukunft liegt. So berichtet z. B. Aphrodite im *Hippolytos* des Euripides im Prolog, dass sie an diesem Tag noch Hippolytos und Phaidra vernichten werde und wie diese Vernichtung vor sich gehen wird (V. 9–57). Am Ende der *Iphigenie im Land der Taurer* sagt Athene Iphigenie und Orest ihr künftiges Schicksal voraus (V. 1446–1474). Derartiges kann man als Mensch nicht wissen. Mitteilungen dieser Art rechtfertigen den Einsatz eines ‚Theatergottes', denn Göttern schreibe man ja Allwissenheit zu.

Innerhalb der dramatischen Handlung selbst darf es nach Aristoteles überhaupt nichts Irrationales geben. Das meint, wie das 9. Kapitel deutlich gemacht hat, nicht, dass in einem Drama nur berechenbare Wahrscheinlichkeiten vorkommen dürften. Es meint vielmehr auch hier, dass das, was jemand sagt und tut, zu ihm passen muss und dass die Motiviertheit des zweiten Schrittes sich aus der des ersten ergeben muss usw. Bestenfalls könne man ein Verhalten, das zu dem nicht passt, was jemand weiß und tut, hinnehmen, wenn die Diskrepanz nicht innerhalb der Handlung der Stückes liegt, sondern nur zwischen einer Handlung innerhalb und einer außerhalb des Dramas besteht. Beispielhaft verweist Aristoteles darauf, dass Ödipus sich innerhalb der Handlung des *König Ödipus* so verhält, als kenne er die Situation nicht, in der Laios umgekommen ist. Dies steht natürlich im Widerspruch zu der Tatsache, dass ihm diese Situation wohlbekannt ist. Sie

kommt allerdings in der Handlung des Stückes nicht vor, sondern liegt ihr um Jahre voraus (vgl. Kap. 24, 1460a27–30).

§ 4 Der Dichter als guter Portraitmaler (54b8–18)

Die Grundbedingung dafür, dass ein Handlungsverlauf eine tragische Wirkung erzielt, ist, dass der Handelnde eine Verfehlung (*Hamartia*) begeht, durch die er in ein größeres Unglück gerät, als er es auf Grund des Fehlers verdient hat (s. o. S. 450ff.). Diese Bedingung einer tragischen Handlungskomposition ergänzt Aristoteles am Ende seiner Ausführungen über die charakterlichen Bedingungen, die beachtet werden müssen, damit die tragische Wirkung einer solchen Handlungsführung nicht gefährdet wird, um einen Hinweis darauf, wie man einen solchen Charakter, der grundsätzlich gut, und d. h. in der Regel: besser als der Durchschnitt, ist, darstellen kann. Man müsse es machen wie die guten Portrait-Maler und eher durchschnittliche Charakterzüge mit herausragenden mischen. Ein Dichter, der einen Menschen jähzornig oder leichtsinnig oder aus anderen Fehlern heraus handeln lässt, soll diese Menschen doch als charakterlich hochstehend zeichnen. So habe etwa Homer Achill zwar als Beispiel der Unerbittlichkeit, aber doch als einen insgesamt guten Charakter dargestellt.

Auf diese Charaktermischung als Voraussetzung einer starken tragischen Wirkung verweist Aristoteles auch im 18. Kapitel: Wenn ein an sich kluger Mensch wegen einer schlechten Handlungsabsicht betrogen wird, oder ein tapferer, der sich ungerecht verhält, unterliegt, sei das in einer ganz außerordentlichen Weise tragisch und ermögliche auch ein menschliches Mitgefühl (1456a19–23).

Angesichts der völlig klaren Aussage, dass Dichtung fiktive so gut wie wirklich geschehene Handlungen darstellen kann, kann Aristoteles hier nicht meinen, ein Dichter solle wie die Portrait-Maler wirklich lebende Menschen abbilden, aber sie idealisieren. Der Vergleichspunkt ist für Aristoteles nicht, dass die gut portraitierten Menschen wirklich leben bzw. gelebt haben, sondern dass die für wirklich lebende Menschen typischen Züge der Uneinheitlichkeit und Deformität in einem guten Portrait durch eine höhere Vollkommenheit des Charakters eine größere künstlerische Einheitlichkeit und Schönheit bekommen haben (gleichgültig, ob es die so veredelten Menschen wirklich gegeben hat oder nicht).

Aristoteles schließt das Kapitel mit einem Hinweis auf die Bedeutung der Behandlung der visuellen ‚*performance*' einer Handlung auf der Bühne, da man auch dabei viele Fehler machen könne. Darüber habe er aber in seinen publizierten Schriften hinreichend viel gesagt. Leider sind diese Schriften (v. a. ein Dialog *Über die Dichter*) nicht erhalten.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Das 15. Kapitel ist im Urteil sehr vieler Erklärer ein besonders deutlicher Beleg für den unfertigen Charakter der *Poetik*. Es scheint so, als ob Aristoteles die *Poetik* nicht endgültig überarbeitet habe, Teile eingefügt habe, ohne auf ihre systematische Einordnung zu achten; manche rechnen auch mit Verlusten durch die Überlieferung. Das 14. Kapitel endet mit der Feststellung, die Behandlung des *Mythos* sei nun abgeschlossen, das 15. scheint sich konsequent dem zweiten *konstitutiven Element* der Tragödie (s. Kap. 6), der Charakterdarstellung, zuzuwenden. Bereits im 16. Kapitel aber wendet sich Aristoteles wieder einem für ihn besonders wichtigen Teil des *Mythos*, der *Wiedererkennung* (*anagnṓrisis*), zu, und auch im Kapitel 15 selbst fügt er an die Behandlung der Charakterprobleme unvermittelt eine Vorschrift über die Gestaltung der Handlungsauflösung und die Benutzung des *deus ex machina* an, u. ä. Das Kapitel scheint also an einer falschen Stelle zu stehen und aus nicht zusammengehörenden Teilen zusammengesetzt zu sein.

Der gemeinsame Grund für diese Einwände ist, dass nicht beachtet wird, dass in der Dichtungstheorie Fragen, die mit dem Charakter zusammenhängen, nur unter dem Aspekt berücksichtigt werden, unter dem die charakterlichen Tendenzen auf eine bestimmte, einzelne Handlung Einfluss haben. Der Charakter wird, wie Aristoteles formuliert, „*von der Handlung mitumfasst*" (Kap. 6, 1450a21f.) und ist nur in dieser Form für die Dichtung relevant.

Die Erwartung, Aristoteles verfolge im 15. Kapitel das Ziel, zu erklären, was ein Dichter tun müsse, um seinen Personen Charakter zu geben, ist verfehlt. Er gibt in der *Nikomachischen Ethik*, in der *Rhetorik* und in *Über die Seele* viele Hinweise auf die Bedingungen, durch die Menschen Charakter gewinnen können. In diesem Kapitel der *Poetik* verweist er lediglich auf ein Darstellungsmittel, das man anwenden kann, um zu zeigen, dass jemand Charakter hat (man müsse solche Handlungen und solche Reden auswählen, in denen jemand etwas vorzieht oder meidet), und nennt vier spezielle charakterliche Voraussetzungen, die – gleichgültig, was für einen besonderen Charakter man jemandem gegeben hat – immer vorhanden sein müssen, damit das Handeln als tragisch empfunden werden kann. Während die Kapitel 13 und 14 erklären, dass nur die Handlungsstruktur, die sich aus einer *Hamartia* ergibt, d. h., die jemand auf Grund einer verständlichen Verfehlung ins Unglück führt, Furcht und Mitleid bewirkt, erläutert das 15. Kapitel diejenigen Bedingungen, die vom Charakter her dazukommen müssen, damit diese Handlungsstruktur nicht in ihrer Wirkung gefährdet wird. Das 15. Kapitel befasst sich zwar nicht mit der Handlungskomposition als solcher (die ist im 14. Kapitel abgeschlossen), aber auch nicht mit den Erfordernissen der Charakterzeichnung im allgemeinen. Der Charakter wird viel-

mehr mit Blick auf die tragische Handlungsanlage betrachtet, und zwar speziell mit Bezug auf die Frage, was man bei der Darstellung eines Charakters beachten muss, damit sie dieser Handlungsanlage effektiv dient. Es gehört damit wie die folgenden Kapitel 16, 17 und 18 zu den ‚Ausarbeitungskapiteln', in denen Aristoteles nicht mehr die Frage behandelt, was ein tragischer *Mythos* ist (und ihn, wie etwa im Kapitel 13, 1453a30–39, gegen einen komischen *Mythos* abgrenzt), sondern wie man einen tragischen Handlungsaufbau im einzelnen durchgestaltet.

Euripides hat seiner Iphigenie einen bestimmten Charakter gegeben. Ob ihm dies gelungen ist – und wie ihm dies gelungen ist, mit diesen Fragen befasst sich Aristoteles hier nicht. Er fragt lediglich, ob dieser Charakter so dargestellt ist, dass man dabei Mitleid und Furcht empfinden kann: Er muss grundsätzlich gut sein – das trifft auf Iphigenie zu –, er muss zu ihr passen und mit uns vergleichbar sein – auch das ist bei Iphigenie der Fall –, er muss aber auch konstant sein, damit wir seine Entscheidungen für ernsthaft und begründet halten können – das scheint Aristoteles bei der Euripideischen Iphigenie nicht der Fall zu sein. Euripides hat in diesem Sinn einen Fehler gemacht, weil der Charakter, den er Iphigenie gegeben hat, sich nicht in eine tragische Handlungskomposition einfügen lässt.

Zu § 1,1.: Der Charakter soll gut *und* brauchbar *sein (54a16–22)*

Bei der Behandlung der wichtigsten Forderung an einen Charakter, damit sein Handeln als tragisch empfunden werden kann, der Forderung, dass der Charakter gut, brauchbar, gebildet sein müsse, macht Aristoteles die Feststellung, diese Anforderungen an den Charakter könnten auch von Frauen und Dienern oder Sklaven erfüllt werden. Er äußert sich damit, was die Denkhaltung seiner Zeit betrifft, zumindest nicht streng konservativ, auch wenn er hinzufügt, dass Frauen zu einer vernünftig-selbständigen Charakterbildung weniger, Diener und Sklaven gar nicht fähig seien. Die philosophische Voraussetzung für dieses Urteil ist die Überzeugung, die Aristoteles mit Platon teilt, dass die menschliche Psyche nicht schlechthin einheitlich ist, sondern sich zumindest in vernünftig-selbständige und eher unselbständig-sinnliche Betätigungsmöglichkeiten teilen lässt (s. z. B. *Nikomachische Ethik* I, 13, v. a. 1102b21–1103a10). Obwohl nach Aristoteles die Seele im Verhältnis zum Körper immer aktiv ist und auch die Sinneswahrnehmung eine aktive Hinwendung und Auffassung des Gegenstands enthält, ist für ihn die Sinneswahrnehmung doch an die Gegenwart der Sinnesgegenstände gebunden. Sie kann nur aktiv werden, sofern sie von ihnen etwas ‚erleidet', während das Denken denken kann, wann es will.

Diesen unterschiedlichen seelischen Akten lässt schon Platon verschiedene Lebensweisen folgen (s. Schmitt 2003a, S. 283ff.). Obwohl Platon nach-

drücklich und gegen den Zeitgeist betont, Mann und Frau hätten im Staat dieselben Aufgaben und Rechte, sieht auch er die Gerechtigkeit im Staat nicht etwa darin, dass jeder Lebensweise dieselben Aufgaben und Rechte eingeräumt werden. Mann und Frau sind im Staat vielmehr nur dann gleich, wenn sie auch die gleiche Lebensweise befolgen. Wer dagegen – ob Mann oder Frau – freiwillig eine weniger vernünftig-selbständige oder eine ganz und gar unselbständige Lebensweise führt, dem widerfährt keine Gerechtigkeit, wenn er dieselben Entscheidungsbefugnisse und Verantwortlichkeiten bekommt wie der, der sich um rationale Selbständigkeit bemüht hat. Für ihn ist es vielmehr gerecht, wenn er von dem, der weiter und richtiger sieht als er, geführt wird, und zwar zu seinem Vorteil geführt wird. In diesem Sinn betont er, dass die Frau genauso wie der Mann befähigt ist, Arzt oder Musiker, Soldat oder Sportler, Philosoph oder Politiker usw. zu sein, er betont sogar, dass im einzelnen viele Frauen viele Männer in Wissenschaft, Kunst usw. übertreffen können, setzt aber hinzu, aufs Ganze gesehen sei die Frau schwächer als der Mann (z. B. *Staat* 455e1f.). Aristoteles teilt diese Position (s. v. a. *Politik* VII, 14 und 15).

Zum Diener und Sklaven äußert sich Aristoteles v. a. in der *Politik* (I, 4–7). Auch hier vertritt er eine zu seiner Zeit fortschrittliche Position. Das Recht, jemanden mit Gewalt zu versklaven, bestreitet er nachdrücklich. Den Sklaven von Geburt gibt es gar nicht. Dass er dennoch von einem Sklaven oder Diener ‚von Natur' (*phýsei*) spricht, ist nicht ein heimliches Zugeständnis an eine Sklavenhaltergesellschaft, sondern bezieht sich auf die von jemandem gewählte Lebensweise, die seinen Befähigungen entspricht. Wer von sich aus nicht zu einer Ausbildung seiner selbständigen Rationalität (die nach Aristoteles allen gleich angeboten werden muss, es gibt eine Schulbildung für alle in einem guten Staat, s. *Politik* VIII, 1) gewillt ist, sondern lieber seine eher sinnlichen Fähigkeiten übt, der bedarf der vernünftigen Leitung. Das Verhältnis zwischen ihm und dem, dem er dient und der ihn leitet, soll ein Verhältnis der Freundschaft sein, in dem jeder dem anderen gewährt, was er selbst nicht kann, auf das er aber angewiesen ist. Wenn man berücksichtigt, dass für Platon wie Aristoteles der eigentliche Bereich der Sinnlichkeit der Bereich der Ökonomie (*chrēmatistikḗ*) ist, kann man den Gedanken, dass es nicht der Ökonom sein soll, der sagt, was für den Staat insgesamt, z. B. für Bildung und Kultur, gut ist, nicht rundweg für undemokratisch und verfehlt halten. (Zum Sklaven bei Aristoteles s. Schütrumpf 1993, S. 11–123 und s. v. a. Kamp 1985, S. 91–95.)

Literatur zu Kapitel 15:

Belfiore 1992; Cadoni 2000; Cilliers 1991; Gomme 1954; Herrick 1945; Hose 1994; Kamp 1985, Mayhew 1999; Reeves 1952; Schmitt 2003a, S. 283ff.; Schütrumpf 1970, 1993 (mit weiterer Literatur).

Kapitel 16

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Im 11. Kapitel hatte Aristoteles die Funktion der ‚*Wiedererkennung*' (*anagnṓrisis* im Rahmen einer tragischen Handlung erklärt: Von einer tragischen *Wiedererkennung* spricht man, wenn jemand aus einem Zustand der Unkenntnis zur Erkenntnis darüber kommt, dass ihm jemand freundlich oder feindlich gesinnt ist, und wenn diese Erkenntnis Glück oder Unglück für die Beteiligten bedeutet (s. auch o. S. 512ff. und S. 522ff.). Innerhalb eines tragischen *Mythos* kommt einem solchen Erkenntnisumschlag eine herausragende Bedeutung zu, weil von ihm das Ausmaß des Unglücks, das der Handelnde erleidet, bis hin zum völligen oder nur beinahe vermiedenen Scheitern seines Handelns abhängt. Kapitel 11 zeigt also, dass die *Wiedererkennung* ein wichtiger konstitutiver Teil eines *Mythos* ist, Kapitel 16 untersucht, auf welche Weise und mit welchen Mitteln man einen solchen Erkenntnisumschlag bewirken kann. Es gehört damit wie auch noch die beiden folgenden Kapitel 17 und 18 zu den Ausarbeitungskapiteln, in denen Aristoteles zu erklären versucht, wie man im einzelnen verfahren muss, wenn man eine tragische Handlung gestalten will.

Nach der Behandlung der tragischen Handlungsanlage selbst in den Kapiteln 13 und 14 und der Behandlung dessen, was man bei der Charakterdarstellung beachten muss, damit das Scheitern eines Handelns durch eine *Hamartia* auch mit Furcht und Mitleid erfahren wird, geht es im Kapitel 16 darum, welche einzelnen Formen der *Wiedererkennung* den besten Beitrag dazu leisten. Maßstab des Urteils über bessere und weniger gute Formen der *Wiedererkennung* ist Aristoteles' grundlegende Auffassung von Dichtung: Dichtung soll ganz auf die Handlungsdarstellung selbst konzentriert sein, alle Voraussetzungen und Folgen sollen so eingearbeitet sein, dass sie aus ihr selbst erkennbar werden. Das gilt auch für die *Wiedererkennung*. Sie ist *kunstgemäß* (*éntechnos*), wenn sie sich aus der Handlungsführung selbst ergibt, je weiter sie von diesem Ziel abweicht, desto weniger hat sie mit der Dichtung selbst zu tun, sondern bedient sich außerpoetischer Mittel.

Auf dieser Urteilsbasis unterscheidet Aristoteles fünf Arten der *Wiedererkennung*:

1. eine *Wiedererkennung* durch ‚Zeichen', entweder a) durch angeborene Kennzeichen oder b) durch Zeichen, die man irgendwie erworben hat,
2. eine *Wiedererkennung*, die der Dichter selbst ‚macht', indem er eine Person sich selbst vorstellen oder ein Geschehen einfach durch etwas direkt kundgeben lässt,

3. eine *Wiedererkennung*, die zustande kommt, weil jemand sich an etwas erinnert,
4. eine *Wiedererkennung*, die durch eine Schlussfolgerung zustande kommt,
5. eine *Wiedererkennung*, die sich aus der Handlung selbst ergibt.

§ 1 *Wiedererkennung* aus Zeichen (54b19–30)

Wer eine *Wiedererkennung* durch Zeichen, durch körperliche Male, die man von Geburt oder bei irgendeiner Gelegenheit erhalten hat, oder auch durch Dinge, an denen man jemanden erkennen kann (ein Schmuckstück, ein Körbchen, in dem ein Kind ausgesetzt wurde, usw.), zustande kommen lässt, greift nach Aristoteles am meisten auf außerpoetische Mittel zurück, er bedient sich – in seiner Terminologie – mehr der Materie als der Form einer Handlung. Denn er stützt sich nicht auf eine aus einer charakterlichen Tendenz sich ergebende Handlungsfolge, sondern gleichsam auf das (menschliche) Material, das er für die Gestaltung der Handlung benutzt. Die Narbe, an der Odysseus von seiner alten Amme erkannt wird (*Odyssee* XIX, V. 386–478), hat er in seiner Jugend auf einer Eberjagd bekommen. Eurykleia erkennt ihn also nicht, weil er in bestimmter Weise handelt, sondern weil er als bloßer (‚materieller') Träger aller seiner Handlungen ein Erkennungsmal an sich hat.

Auch von solchen Malen könne man einen besseren und schlechteren Gebrauch machen. Besser sei, wenn die Entdeckung des Erkennungszeichens mit einer Wende im Handeln zusammenhängt. So sei es bei der Fußwaschungsszene in der *Odyssee* (XIX, V. 343–507). Odysseus wird von seiner alten Amme erkannt, weil er eine *Hamartia*, einen verständlichen, aber – beinahe – verhängnisvollen Fehler begangen hat. Aus Empörung über die jungen Mägde, die sich mit den Freiern zusammengetan hatten, hatte er nach einer alten Magd verlangt. Diese alte Magd, Eurykleia, kannte Odysseus aber seit seiner Kindheit und kannte auch die Narbe, die ihm ein Eber geschlagen hatte. Trotz der Tatsache, dass Eurykleia Odysseus an der Wunde am Fuß und nicht auf Grund seines (Fehl-)Handelns erkennt, ist diese *Wiedererkennung* also nur auf Grund einer von Odysseus initiierten Handlungsfolge zustande gekommen.

Anders ist die Art und Weise, wie Odysseus sich seinen beiden treuen Hirten Eumaios und Philoitios zu erkennen gibt. Ihnen sagt er einfach, dass er zurückgekehrt ist, und zeigt ihnen seine Narbe am Fuß zum Beweis (*Odyssee* XXI, V. 207–220; ähnlich verhält sich Odysseus auch gegenüber seinem Vater Laertes, XXIV, V. 328–335, dem er zur Beglaubigung seine Wunde zeigt). Im Zusammenhang der Erzählung hat diese Form der Darstellung einer *Wiedererkennung* ihre Berechtigung, die vermutlich auch Aristoteles

nicht bestreitet, als Formen der *Wiedererkennung* sind sie aber ‚*außertechnisch*', da der Dichter sie nur zur Beglaubigung vorbringen lässt.

§ 2 *Wiedererkennung* durch bloßes Behaupten nach dem Willen des Dichters (54b30–37)

Ähnlich wie eine *Wiedererkennung*, die nur durch Zeichen, die zur Beglaubigung vorgewiesen werden, nichts mit dichterischer Kunst zu tun hat, steht es nach Aristoteles auch mit *Wiedererkennungen*, die einfach dadurch zuwege gebracht werden, dass ein Dichter eine Person von sich aus erklären lässt, wer sie ist. Solche *Wiedererkennungen* nennt er ‚*gemacht*', ‚*erdichtet*' (*pepoiēménai*) und nennt sie deshalb ‚*untechnisch*' (= unpoetisch). Diese Kritik richtet sich nicht darauf, dass ein Dichter solche *Wiedererkennungen* selbst erfindet und nicht aus dem überlieferten Mythos oder der Geschichte übernimmt. Die Kritik richtet sich, wie er an zwei Beispielen deutlich macht, darauf, dass diese *Wiedererkennungen* nicht durch die Handlung motiviert sind, sondern auf bloßer Behauptung beruhen, die der Dichter einer Person in den Mund legt oder auf andere Weise äußern lässt.

In der *Iphigenie bei den Taurern* wird Iphigenie dadurch von Orest wiedererkannt, dass sie versucht, ihm einen Brief überbringen zu lassen. Diese Absicht folgt konsequent aus ihrer Situation und ihren charakterlichen Neigungen. Sie ist in der Fremde und hofft auf Rettung durch den Bruder. Diese Art der *Wiedererkennung* hält Aristoteles, wie er am Ende des Kapitels noch einmal sagt, für die beste. Pylades, den Iphigenie mit der Überbringung beauftragt hatte, reicht den Brief an Orest weiter. Daraufhin gibt sich dieser einfach selbst seiner Schwester zu erkennen und beglaubigt seine Identität durch ‚Zeichen', die nur er und die Schwester kennen können (*Iphigenie bei den Taurern*, V. 795–833). Das kritisiert Aristoteles: „*... er sagt es selbst; das will der Dichter, nicht aber der* Mythos [d. h. die Handlungslogik] ⟨*verlangt es*⟩" (1454b33f.).

‚*Gemacht*' meint also so viel wie: ‚hinzugedichtet, nicht aus der Handlung entwickelt', nicht etwa, wie viele meinen, ‚erfunden'. Erfunden könnte auch das Motiv, einem Griechen einen Brief an Orest mitzugeben, sein, aber es wäre dennoch in aristotelischem Sinn poetisch. Der Unterschied zwischen fiktiv und realistisch ist für Aristoteles' Dichtungsverständnis irrelevant.

Ein zweites Beispiel für eine nur vom Dichter ‚*gemachte*' *Wiedererkennung* entnimmt Aristoteles der verlorenen Tragödie *Tereus* des Sophokles.

Philomene wird vom Mann ihrer Schwester Prokne vergewaltigt. Damit sie ihn nicht verraten kann, hat er ihr die Zunge herausgeschnitten. Sie aber webt ihre Geschichte in einen Stoff ein, den sie ihrer Schwester bringen lässt. Auf diese Weise ‚spricht der Webstuhl' und bringt die Schwester zur Erkenntnis des schrecklichen Tuns ihres

Mannes (die Geschichte hat Ovid in seine *Metamorphosen* aufgenommen und berühmt gemacht, Buch VI, V. 424ff.).

Dass Philomene einen solchen Weg sucht, ihr Schicksal ihrer Schwester zur Kenntnis zu bringen, scheint gut motiviert, die genaue Handlungsanlage bei Sophokles kennen wir aber nicht. Vielleicht benutzt Aristoteles das Beispiel nur, um zu demonstrieren, wie eine *Wiedererkennung* durch eine direkte Kundgabe des Geschehenen erzeugt werden kann.

§3 *Wiedererkennung* durch Erinnerung (54b37–55a4)

Eine der Motivierung durch die Handlung näher kommende Form der *Wiedererkennung* ist für Aristoteles, wenn sie dadurch erreicht wird, dass jemand durch ein Moment der Handlung an etwas erinnert und dadurch zu einer Äußerung verleitet wird, die ihn verrät. So trägt, als Odysseus bei den Phäaken ist, der Sänger Demodokos die Geschichte vom hölzernen Pferd vor. Odysseus wird davon so bewegt, dass er sich der Tränen nicht enthalten kann und erkannt wird (*Odyssee* VIII, V. 485ff.).

§4 *Wiedererkennung* durch einen Schluss oder Fehlschluss (55a4–16)

Eine Form der *Wiedererkennung*, die, auch wenn sie sich noch auf Indizien stützt, bereits mehr oder weniger durch die Handlung selbst motiviert sein kann, liegt auch vor, wenn jemand aus einem Element der Handlung, einem Requisit, einem Ort, einem Ausspruch usw. einen Schluss zieht, der zur Wiedererkennung führt.

In den *Weihgussträgerinnen* (*Choephoren*) des Aischylos kommt Orest nach Hause, um den Mord an seinem Vater zu rächen. Sein erster Weg führt ihn ans Grab des Vaters, an dem er eine Locke seines Haares als Zeichen der Trauer zurücklässt. Elektra findet die Locke und erschließt aus der Ähnlichkeit mit ihrem eigenen Haar, dass Orest dagewesen sein muss (*Choephoren*, V. 168ff.).

In diesem Stück ist durch die Handlung motiviert, dass Orest eine Locke opfert. Das Zeichen dient nicht von sich aus der (vom Dichter gewollten) *Wiedererkennung*, sondern wird nur indirekt durch den Schluss, den Elektra über ihren Fund anstellt, zum Erkennungsmal.

Gut in die Handlung integriert ist auch das Beispiel, das Aristoteles von einem uns sonst unbekannten Polyidos anführt.

In einem Stück oder einer Rede mit demselben Sujet wie die Euripideische *Iphigenie bei den Taurern* folgert Orest, als er von dem schrecklichen Brauch der Taurer

erfährt: da seine Schwester (der Göttin Artemis) geopfert worden sei, werde wohl auch er dasselbe Schicksal erleiden, und wird dadurch von seiner Schwester, die auf Grund der Handlungsfügung dieses Opfer gerade durchführen soll, erkannt.

§ 5 *Wiedererkennung*, die sich aus der Handlung selbst heraus ergibt (55a16–21)

Die von allen beste Form der *Wiedererkennung* nennt Aristoteles die, die sich aus der Handlung selbst heraus ergibt. Beispiel ist ihm neben dem *König Ödipus* gerade die Szene aus Euripides' *Iphigenie im Land der Taurer*, in der Iphigenie die Gelegenheit, dass zwei Griechen angekommen sind, auszunützen versucht, um ihrem Bruder Orest die Botschaft zukommen zu lassen, dass sie noch am Leben sei und ihn um Rettung bitte. Da die beiden Griechen Orest und sein Freund Pylades selbst sind, erkennt Orest, dass die Priesterin die totgeglaubte Schwester ist (*Iphigenie im Land der Taurer*, V. 579–833). Hier ergibt sich die *Wiedererkennung* tatsächlich ‚aus der Handlung selbst', denn es ist wahrscheinlich, dass Iphigenie die Gelegenheit ergreift, den vielleicht noch lebenden Bruder über ihre Notsituation zu verständigen. Die *Wiedererkennung* ist eine Folge dieses für sie wahrscheinlichen Handlungsmotivs. Sie kommt, auch wenn sie durch Zeichen und gemeinsame Erinnerungen beglaubigt wird, nicht zustande, weil Iphigenie sich einfach zu erkennen geben will oder weil sie an irgendwelchen Malen erkannt wird.

Im *König Ödipus* gerät Ödipus durch ein Wort seiner Frau Jokaste in, wie es heißt, große Verwirrung und Aufregung (V. 726f.), er selbst könne der gesuchte Mörder des Laios sein. Jokaste hatte nämlich von einem Dreiweg gesprochen, an dem die Tat geschehen sei (V. 716). Jokaste und der Kronrat (der Chor) versuchen, Ödipus zu beruhigen. Der einzige Zeuge der Tat habe von Räubern und nicht von einem einzelnen Wanderer gesprochen (V. 834f., V. 848–858). Das tröstet Ödipus, nimmt ihm aber nicht die Unsicherheit. Er möchte diesen Zeugen unbedingt hören (V. 859f.). Bevor es dazu kommt, erfährt er von einem gerade eintreffenden Boten aus Korinth, dass der dortige König nicht sein Vater, die Königin nicht seine Mutter war. Er selbst, der Bote, habe ihn vielmehr als Kind von einem Hirten aus Theben mit durchstochenen Füßen und von den Eltern zum Tode geweiht übernommen und nach Korinth gebracht (V. 924–1046). Als Ödipus erfährt, dieser Hirte sei kein anderer als der von ihm gesuchte Zeuge, lässt er sich durch nichts mehr abhalten, diesen Zeugen herbeizuschaffen und erfährt von ihm, dass er der Sohn des Laios ist (V. 1047–1085, V. 1121–1185).

Auch die *Wiedererkennung* im *König Ödipus* geschieht, weil ein ‚*Mensch von bestimmter Beschaffenheit (auf Grund dieser Beschaffenheit) Bestimmtes mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sagt oder tut*' (*Poetik* 1451b8f.). Ödipus' Suche nach dem Zeugen ist motiviert durch die innere Verfassung, in der er sich befindet: Er möchte von der quälenden Sorge, er selbst könne

der gesuchte Mörder des Laios sein, befreit werden und erfährt gerade dadurch, dass er dieser Mörder ist. In diesem Fall fällt also der Umschwung der Handlung vom Glück ins Unglück mit der *Wiedererkennung* zusammen. Diese Tragödienform hat nach Aristoteles die stärkste emotionale Wirkung.

Das, was Ödipus wiedererkennt, ist, dass eine bestimmte Tat seine eigene Tat war, außerdem erkennt er auch, wer seine Eltern waren. Es handelt sich nicht um eine ‚Selbsterkenntnis', die ihn dazu führte, zu erkennen, wer, d. h., was für ein Mensch er ist und worin seine ‚Identität' besteht. Diese verbreiteten Interpretationen überfordern den Text.

Viele stellen die Frage, wie Aristoteles gerade Ödipus zum Beispiel einer idealen *Wiedererkennung* nehmen kann. Denn Ödipus passt überhaupt nicht in das Freund-Feind-‚Schema', das Aristoteles der *Wiedererkennung* zuordnet (s.o. S. 512ff.). Er erkennt sich ja ‚selbst', nicht einen anderen. Hier ist wichtig zu beachten, dass Ödipus im Stück selbst nicht deshalb ins Unglück gerät, weil er den Vater getötet hat, sondern weil er die von Apollon angebotene Möglichkeit der Rettung selbst durch die schreckliche Verfluchung des Täters ausgeschlossen hat (dessen ist er sich auch bewusst: V. 815–820 nennt er sich den unglücklichsten aller Menschen, der selbst über sich selbst den Fluch gebracht hat, dass er von niemandem ins Haus aufgenommen werden darf, von niemandem angesprochen werden darf, aus den Häusern gewiesen werden muss. An dieser Stelle fürchtet er diesen Fluch nur, V. 1183–1185 weiß er, dass er der Verfluchte ist). Ödipus erkennt sich selbst also als jemanden, der gegen sich feindlich gehandelt hat.

Wenn man die *Anagnorisis* auf etwas außerhalb der Handlung Liegendes bezieht, kann auch dies, dass Ödipus sich als den, der den Vater getötet, die Mutter geheiratet hat, das ‚Feindliche' sein, das Ödipus wiedererkennt. Denn er hat sich ja dadurch in die unglückliche Lage gebracht, aus der er auch im *König Ödipus* keinen Ausweg findet.

Literatur zu Kapitel 16:

Eden 1986; Hardy 1926; Montanari 1979; Vuillemin 1984; s. auch Literatur zu Kap. 10 und 11.

Kapitel 17

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Kapitel 17 gehört mit den Kapiteln 15 und 18 zu den Ausarbeitungskapiteln. In den Kapiteln 17 und 18 geht es um die konkrete Durchführung einer einheitlichen Handlungskomposition. Kapitel 17 behandelt die Fragen: Wie gelingt es, die Folgerichtigkeit einer Handlung während des Verlaufs ihrer Darstellung nicht zu verletzen? Wie ist der Weg vom Rohentwurf einer Handlung zu ihrer Detailgestaltung? Wie ausführlich darf diese Durchführung sein, was ist ihre angemessene Größe? Das Kapitel 17 bezieht sich damit v. a. auf die allgemeinen Einheitsbedingungen einer Dichtung, die in den Kapiteln 7–9 entwickelt sind.

§ 1 Die *Handlung* muss anschaulich vorgestellt und mitempfunden werden (55a22–34)

1. Die Rolle von Anschauung und Vorstellung (55a22–29)

Die Rolle, die Aristoteles Anschauung und Vorstellung zuweist, ist medial und unterstützend. Sie *„wirken bei der Ausarbeitung (einer Handlungskomposition) mit"* (1455a22f.). Das Erste ist also, dass jemand ein Verständnis von den Neigungen und Abneigungen eines bestimmten Charakters gewinnt und davon, wie ein Mensch von dieser Beschaffenheit handelt und sich (sprachlich) ausdrückt. Hier liegt die eigentlich schöpferische Aufgabe des Dichters. Hat er das Bild eines Charakters mit seinen Handlungsmöglichkeiten gedanklich entworfen und sich auf eine bestimmte Entscheidung und deren Folgen für einen bestimmten Handlungsverlauf konzentriert, dann erhält die Vorstellung die ihr gemäße Aufgabe: Sie muss das gedanklich Entworfene mit der Anschauung verbinden und diese Anschauungen deutlich vergegenwärtigen.

Diese deutliche Vergegenwärtigung ist nach Aristoteles auch nötig, um mögliche Inkongruenzen in der Handlungsführung zu bemerken. Das Beispiel für eine solche Inkongruenz entnimmt Aristoteles einer Tragödie eines Karkinos, von der nichts erhalten ist. Der Fehler, auf den er anspielt, scheint zu sein, dass er den Seher Amphiaraos aus dem Bühnenhaus (der *skēnḗ*), das ein Heiligtum darstellte, auf die Bühne hatte treten lassen, obwohl das unmöglich war, z. B. weil Amphiaraos zuvor über eine der *párhodoi* (d. h. in die Stadt, aufs Land, zum Hafen) abgegangen war (s. Gauly u. a. 1991, S. 148f.; zur Deutung: Davidson 2003). Das konnte man beim bloßen

Lesen ‚übersehen', nicht aber, wenn man Amphiaraos mit eigenen Augen abgehen sah.

Im 24. Kapitel verweist Aristoteles darauf, dass man eine Szene wie die Verfolgung Hektors durch Achill (*Ilias* XXII, V. 131ff.) in einem Drama nicht darstellen könnte. Im Drama hätte man nämlich unmittelbar beides vor Augen: die Griechen, die tatenlos zusehen, wie Hektor davonzukommen sucht, und Achill, der sie durch Kopfschütteln zurückhält. Das wirke lächerlich, weil unlogisch (1460a11–17). Dadurch, dass man sich konkret vorstellt, was der Zuschauer vor Augen haben wird, vermeidet man solche Effekte.

2. Der Dichter soll die dargestellten Gefühle selbst mitempfinden (55a29–34)

Aristoteles' Verständnis von Gefühl und Affekt bringt es mit sich, dass gerade große Gefühle, wie sie für tragische Handlungen charakteristisch sind, nicht als ein rauschhaftes Außersichsein aufgefasst werden können. Große Gefühle setzen die Konzentration der Aufmerksamkeit auf einen bedeutenden Gegenstand voraus: auf die große Gefahr, das große Unrecht, die schwere Treueverletzung, den außergewöhnlichen Liebreiz usw., und sie sind wirklich große Gefühle nur dann, wenn sie auch im Ausmaß, in der Art und Weise, in denen sie Neigungen oder Abneigungen entwickeln, dem Gegenstand entsprechen (s. o. S. 333ff.). In dieser Entsprechung besteht nach Aristoteles das Rationale eines Gefühls. Wer sich im Sinn dieses Rationalitätsverständnisses in das Unrecht hineindenkt, das einer Medea, einem Aias widerfährt, wird nicht emotional unbewegt bleiben, und um so weniger, wenn er dieses Unrecht als etwas begreift, was auch ihm zustoßen könnte. Ein Dichter, der ein solches Unrecht so darstellt, dass der mitdenkende Zuschauer seine Ungeheuerlichkeit und die Bedrohung, die es auch für ihn darstellt, empfinden kann, wird beim Verfassen der Worte, in denen Medea beschreibt, was sie erlitten hat, auch seinerseits nicht unbewegt bleiben, sondern gerade dadurch, dass er das Ausmaß des erlittenen Unrechts mitfühlt, erst richtig begreifen, mit welchen Gefühlen Medea auf dieses Unrecht antworten muss. Auf diesen Aspekt zielt Aristoteles ab: Genauso wie die Deutlichkeit der Vorstellung ist auch die Intensität des Mitfühlens eine wichtige Bedingung für den folgerichtigen Aufbau einer Handlungskomposition: Wie baut sich aus dem Gefühl der Erniedrigung das Streben nach Wiederherstellung der Ehre auf, usw.? Er denkt dabei sogar an die Gestik und Mimik (*schēmata*, 1455a29), die – ähnlich wie bei der Anwendung allgemeiner Handlungsprämissen auf den Einzelfall (s. o. S. 450ff.) – *‚ausgearbeitet'*, aus dem Gefühlszustand heraus entwickelt werden müssen.

Aristoteles schließt diesen Abschnitt mit einer interessanten Bemerkung über dichterische Begabung ab. Er sagt nämlich: Da ein Dichter fähig sein muss, Verletzung, Beleidigung usw. mitzuempfinden, muss ein Dichter eine

für vieles begabte, ‚*genialische*‘ (*euphyés*) Natur haben oder einen ‚*manischen*‘ (*manikós*) Charakter. Nur so sei er ‚*bildbar*‘ (*eúplastos*) genug, um Fremdes in sich aufzunehmen, oder sogar fähig, ganz aus sich herauszutreten und ein anderer zu werden (*ekstatikós*). Trotz des ‚rationalistischen‘ Charakters seiner Poetik-Konzeption hält Aristoteles – ohne darin einen Widerspruch zu sehen – eine manische oder ekstatische Gefühlslage für eine grundlegende Voraussetzung dichterischer Begabung.

§2 Vom Rohentwurf zur Detailgestaltung einer *Handlung* (55a34–b15)

Nachdem Aristoteles auf die Bedeutung einer anschaulichen Vorstellung und des Mitvollzugs im Gefühl für den Aufbau einer in sich folgerichtigen Handlungskomposition hingewiesen hat, skizziert er kurz, wie er sich die gedankliche Konzeption einer Handlung vorstellt. Gleichgültig, ob man sich eine Handlung selbst ausdenke oder ob man eine schon literarisch gestaltete Handlung zum Sujet nehme – Ausgangspunkt für die eigene Konzeption dürfe nicht gleich die konkrete Detailarbeit sein, man solle vielmehr mit einem noch eher abstrakten Rohentwurf beginnen, in den man, wie Aristoteles an der Iphigenie-Handlung deutlich macht, die Stationen der Verwicklung, in denen sich das Unglück gleichsam zusammenbraut, und von dort aus den Weg ins Glück oder ins nicht mehr zu vermeidende Unglück einzeichnet. Erst nach dem Entwurf einer solchen Skizze der *Verwicklung* und *Lösung* einer Handlung (deren Bedingungen das 18. Kapitel noch genauer erläutert, s. dort) solle man prüfen, welche Personen mit welchem Charakter in Frage kommen, damit von ihnen eine solche Handlungsfolge ausgehen kann, die man erst dann in ihren einzelnen Szenen ausarbeiten solle. Dabei müsse aber immer beachtet werden, dass auch diese kleineren Handlungseinheiten für die Personen, die sie tragen, charakteristisch sind. So ergebe sich etwa die Szene, in der Orest gefangengenommen wird (als Teil der Verwicklung, die auf sein Unglück hinführt), in der *Iphigenie bei den Taurern* aus einem für (den Euripideischen) Orest charakteristischen Wahnsinnsanfall (weil ihm die Ermordung seiner Mutter keine innere Ruhe lässt).

Aristoteles kommt mit dieser Beschreibung des sinnvollen Ablaufs der Handlungskonzeption einer Tragödie dem sehr nahe, was wir als Praxis der attischen Tragödiendichter noch feststellen können. Dort, wo ein Vergleich unterschiedlicher Fassungen möglich ist, z.B. bei den Ödipus-, Elektra-, Philoktet-Tragödien oder auch bei den beiden Hippolytos-Tragödien des Euripides, kann man sehen, dass der Weg, der ins (grundsätzlich gleiche) Unglück führt, d.h. die Verwicklung der Handlung (s. Kap. 18), in jeder Fassung anders ist und dass der Grund für diese andere Art der Entstehung des

Unglücks die jeweils andere charakterliche Motivation des Handelns ist. Die eine Phaidra, die sich (im *Verhüllten Hippolytos*) in ihren Stiefsohn verliebt, ist schamlos und gerät ins Unglück, weil sie sich Hippolytos anbietet, die andere (in dem uns erhaltenen, erfolgreicheren *Hippolytos*) ist besonnen und denkt sittlich klug, aber auch sie gerät in dasselbe Unglück, weil sie durch eine kalte, verständnislose Bedrohung ihrer Ehre durch Hippolytos gezwungen wird, ihn falsch zu beschuldigen (s. Schmitt 1977). Der Unterschied der Fassungen ergibt sich also nicht aus dem Geschehen als solchem, sondern aus seiner Deutung: Was für ein Mensch muss man sein, damit man in ein Unglück diese Art gerät?

Eine Bemerkung wert ist die Tatsache, dass Aristoteles zwar mehrfach auf die Möglichkeit der freien Erfindung von Dramenhandlungen hinweist und auch eine Tragödie mit einer rein fiktiven Handlung benennt, die ästhetisch den Tragödien mit traditionellen Mythen nicht unterlegen sei (den *Antheus* des Agathon, 1451b19–23), dass aber unter den erhaltenen Tragödien und auch unter denen, von denen wir nur wissen, der bei weitem größte Teil sich an überlieferte Stoffe hält. Darauf weist Aristoteles am Ende des 14. Kapitels selbst hin. Seine Begründung ist, dass die meisten Dichter die kunstgerechte Anlage einer Handlungskomposition mehr an Beispielen als durch eine Kenntnis künstlerischer Prinzipien erlernt hätten. Deshalb versuchten sie sich immer wieder an bereits bearbeiteten Mythen (s. o. S. 518).

§3 Der Umfang der Einzelszene im Drama und im Epos (55b15–23)

Aristoteles schließt das Kapitel mit einem Hinweis auf eine wichtige Gattungsdifferenz zwischen Drama und Epos. Diese Differenz liege nicht in dem Rohentwurf der Gesamthandlung, dieser sei z. B. in der *Odyssee* auch nicht besonders lang, sie liegt vielmehr in der unterschiedlich möglichen Ausarbeitung des Handlungskonzepts. Sie ergebe sich aus der Möglichkeit, die Einzelszenen im Epos auszuweiten, während diese im Drama kurz, wörtlich: ‚*zusammengeschnitten*', auf das Wesentliche beschränkt sein müssen. Die Regel, aus der man den richtigen Umfang gewinnen könne, hatte Aristoteles im 7. Kapitel angegeben: Anfang, Mitte und Ende müssen überschaubar sein und gut im Gedächtnis behalten werden können. Sie ergeben sich aus der Verwicklung und Auflösung der Handlung, aus dem, was nötig ist, damit man begreift, wie eine Handlung vom Glück ins Unglück führt (s. o. S. 437ff.).

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1,1.: Die Rolle von Anschauung und Vorstellung (55a22–29)

Bei der Beurteilung der Rolle, die Aristoteles der Anschauung und/bzw. der Vorstellung zuweist, sind v. a. zwei Missverständnisse zu vermeiden:

(1) Aristoteles will zwar nicht, dass sich die Anschauung verselbständigt (s. o. S. 511f. und S. 518ff.), er hält sie aber nicht für unwichtig oder für überflüssig. Er verlangt vom Dichter ausdrücklich, er solle sich das Geschehen *„so deutlich wie möglich vor Augen stellen"*. Die bloße Anschauung hat aber, solange sie nicht auch begreift, womit, mit welchem Gegenstand, welcher Gefühlsäußerung usw. sie es zu tun hat, von sich aus (auch) keine ‚poetischen' Inhalte, ihre eigentümliche Leistung ist nur das Erfassen von Farbe, Form, Bewegung, Gestalt und dergleichen an den Gegenständen, die sie vor sich hat.

Wer eine Figur an einer und dann an einer anderen Stelle sieht, muss damit vieles, was man nicht sieht, verbinden: dass die Figur Achill ist, dass er nicht im Zelt sitzt, sondern auf dem Schiffsdeck steht, dass er nicht auf sich konzentriert, sondern um die Kameraden besorgt ist, usw., bevor seine Anschauung einen konkreten oder gar einen poetischen Inhalt hat. Solche Anschauungen zu erfinden und sie so zusammenzustellen, dass sie diese Inhalte ‚deutlich', d. h. für den mitdenkenden Zuschauer gut erkennbar macht, das ist die Aufgabe des Dichters im Umgang mit der Anschauung. Deshalb sagt Aristoteles, man erfülle die Aufgabe, sich oder anderen etwas vor Augen zu stellen, am besten, wenn man das Dargestellte in einer für es charakteristischen Aktion, d. h. bei der Erfüllung seines ‚*Werks*' zeigt. Wer aus der Vielzahl der sinnlichen Erscheinungsformen von etwas genau auf diejenigen achtet, die dessen spezifische Aktivität ausmachen, der begreift im Hinsehen deutlich, womit er es zu tun hat, z. B. wenn Homer sagt *„die Spitze aber fuhr ihm durch die Brust hindurch, begierig"* (*Rhetorik* III, 3, 1411b24–12a2). Ein so beschriebener Vorgang steht einem deutlich vor Augen. Für das ‚*Vor-Augen-Stellen*' einer ganzen Handlung folgt daraus, dass es nicht genügt, z. B. einen Odysseus zeigen zu wollen, der Philoktet mit List nach Troia zu holen versucht; man muss sich diesen Odysseus in Aktion denken, mit welchen Worten und Handlungsschritten er diese List durchführt.

(2) Da Aristoteles gerade in diesem Kapitel noch einmal darauf verweist, dass ein Dichter seine Sujets auch völlig frei erfinden kann (1455b1), kann man die subsidiäre Rolle, die er der Vorstellung zuweist, nicht zum Anlass für die Kritik nehmen, er habe der schöpferisch-freien Erfindungsgabe des Künstlers keinen Wert beigemessen, sie abgelehnt, sie vielleicht ‚noch' gar nicht gekannt. Die ‚Produktivität der Einbildungskraft' kommt bei ihm lediglich nicht aus der Vorstellung selbst. Die Vorstellung kann aus sich heraus

nach Aristoteles mit Wahrgenommenem in freier Assoziation schalten und walten. Soll die Vorstellung aber mehr als willkürliche, von Augenblickswahrnehmungen abhängige Assoziationen zustande bringen, benötigt sie ein kreativ Ordnung schaffendes Vermögen, und das kann nach Aristoteles nicht die Vorstellung im prägnanten Sinn (als die Fähigkeit, Wahrnehmungseindrücke zu bewahren und sie in eigener Spontaneität neu zusammenzusetzen) selbst sein, sondern nur das begreifende Denken, das – auch wenn es mit der Vorstellung zusammenwirkt – in seiner Leistung nicht mit ihr verwechselt werden darf. Ob Medea sich wie eine wilde Barbarin in exzessiven Wutausbrüchen darstellt oder als jemand, mit dem auch die kultivierte Oberschicht einer griechischen Stadt mitfühlen kann, das hängt nicht von der Vorstellung ab, die sich ein Dichter von ihr macht, sondern davon, wieviel Klugheit, Selbstbeherrschung, Gerechtigkeitssinn (usw.) er ihr zur Beurteilung ihrer Lage zutraut und wie weit er sie davon abweichen lässt. Erst aus dem Verständnis der inneren Aktivitäten Medeas ergibt sich, in welchen konkreten Äußerungsformen man sich diese Medea vorzustellen hat.

Dass der ‚Einbildungskraft' seit der Renaissance eine so bedeutende Rolle für die poetische Produktivität zugesprochen wird, hängt v. a. damit zusammen, dass die Vorstellung nicht wie von Aristoteles (nur) als ein Vermögen, Wahrnehmungseindrücke zu vergegenwärtigen, aufgefasst wird (s. *Über die Seele* III, 3), sondern als ein bereits geistiges, begreifendes Vermögen. Der Unterschied zum begrifflichen Denken wird ausgelegt als der Unterschied von intuitivem und diskursivem Denken, er betrifft also die Form, nicht den Inhalt: Die (anschaulich konkrete) Vorstellung erfasst unmittelbar, was das (abstrakte) Denken nur mittelbar und im Nacheinander von Raum und Zeit vor sich bringen kann. Bei Aristoteles liegt der Unterschied im Inhalt: die Vorstellung erfasst Wahrnehmungseindrücke, das Denken das *Werk* einer Person oder Sache. Erst wer die wahrnehmbaren Erscheinungsformen in ihrer Funktion für dieses *Werk* erkennt, erkennt, dass und wie sie zu einer Einheit miteinander verbunden sind (s. o. S. 55ff. und S. 71ff.).

Zu § 1,2.: Der Dichter soll die dargestellten Gefühle selbst mitempfinden (55a29–34)

Viele Interpreten verstehen die Aristotelische *Poetik* als eine rationalistische Poetik, die das dichterische Handwerk für erlernbar, aus Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit ableitbar erscheinen lässt. Das ‚Schöpferisch-Irrationale' ebenso wie die unmittelbaren, der reflexiven Kontrolle entzogenen Regungen des Gefühls seien Aristoteles fremd, ja er habe einen Widerwillen dagegen (so jetzt wieder mit wichtigen Argumenten und Beobachtungen Stephen Halliwell 1986 passim). Dieses seit der Renaissance verbreitete und für die Auslegung der *Poetik* als einer ‚Nachahmungspoetik' grund-

legende Verständnis ist mit den Aussagen, die Aristoteles in diesem Kapitel über die für den Dichter erforderliche Begabung macht, nur schwer, eigentlich gar nicht vereinbar.

Andererseits bezeichnet Aristoteles auch in seiner *Rhetorik* (III,7, 1408b 17–20) und in der *Politik* (s. o. Exkurs zur *Katharsis* II, S. 486ff.) Dichter und Dichtung als ‚*enthusiastisch*', und er steht mit diesen Aussagen über die genialische, manisch-ekstatische Natur dichterischer Begabung in einer alten Tradition, die (mindestens) von der frühgriechischen Lyrik (z. B. Archilochos nach Athenaios XIV, 628) über Demokrit (Cicero, *De oratore* II, § 194; *De divinatione* I, § 80 (= Diels/Kranz, Nr. 68, B 17, B 18)), Aristophanes (*Frösche*, V. 816), bis zu Platon (*Phaidros* 244ff.; *Ion* 533ff.) reicht, um nur einige Beispiele zu nennen. Sie wird über Horaz (z. B. *Ars poetica*, V. 99ff.) und Pseudo-Longin (*Vom Erhabenen* 15,1) auch Grundlage der genieästhetischen Wende nach 1750.

Den Text zu ändern und durch die Ergänzung eines ‚mehr ... als' zu lesen: „*it is the imaginative man, rather than the manic, who is the best composer of poetry*" (Halliwell 1987, S. 50), besteht also kein Anlass.

‚*Enthusiasmus*', eine *ekstatische*, *manische*, *genialische* Begabung gehören auch für Aristoteles zum Dichtersein (s. ausführlich Büttner 2000, S. 273–314). Er unterscheidet sich von der von Demokrit über Horaz und Longin in die Neuzeit laufenden Traditionslinie aber dadurch, dass er – wie Platon (s. Büttner 2000, S. 255–271, S. 315–365) – Regel und Genie, bewusste Rationalität und unbewusste Irrationalität nicht einander entgegensetzt, sondern vom Konzept einer unmittelbaren wie vermittelten Unterscheidungsfähigkeit des Menschen her unterläuft. Es gibt für ihn nicht nur eine nachträgliche rationale Kontrolle dessen, was eine unmittelbare Schöpferkraft hervorgebracht hat, sondern ein geistiges ‚*Auge der Seele*', das im Vorgang des Wahrnehmens und Fühlens selbst mit Aufmerksamkeit, Erfahrung und einem geübten Blick zu beachtende Unterschiede erfasst, die man begreifen muss, weil sie Wahrnehmung und Vorstellung nicht zugänglich sind (s. o. S. 333ff.).

Das zentrale Anliegen, das Aristoteles von verschiedenen Ausgangspunkten her in der *Poetik* verfolgt, ist die Frage, wie das in der Dichtung Dargestellte ein einheitliches Ganzes wird. Diese Frage ist nicht nur formal, sondern auch, ja zuerst inhaltlich: Was für ein Mensch muss man sein, damit eine Vielzahl scheinbar divergierender Handlungen als Ausdruck ein und desselben, von bestimmten Tendenzen und Zielen geprägten Charakters verstanden werden kann? Dasjenige Vermögen, das – wenn es durch Begabung und Erfahrung vorbereitet ist – Einheit im Vielen auf einmal zu begreifen vermag, ist der *noús*, ‚Intellekt'; wenn es sich um konkrete Bereiche des Einzelnen handelt, der sogenannte ‚*praktische noús*'. Dieser ‚praktische Intellekt' hat mit dem, was seit der Neuzeit ‚Geschmack', ‚Urteilskraft', ‚*criticism*', ‚*common sense*' heißt, gemeinsam, dass er im Bereich der konkreten Erfah-

rung selbst dessen geistige Bedeutung erfasst, er unterscheidet sich aber auch dadurch, dass er nicht (vielen) ‚gemein' ist. Er ist ein selten erworbenes Vermögen, das viel Begabung, Übung und Erfahrung braucht, das dann aber zu dem befähigt, was das 18. Jahrhundert dem Genie zugebilligt hat.

Aus der Tatsache, dass Aristoteles in diesem Kapitel scheinbar unvermittelt natürliches Genie, eine manische und ekstatische Veranlagung, zur Voraussetzung von Dichtung erklärt, muss man nicht folgern, er verrate hier gleichsam sein ganzes, methodisch so konsequent aufgebautes Konzept von Dichtung, das das Allgemeine und die aus ihm ableitbaren Regeln zum Prinzip von Dichtung genommen hatte. Diese Voraussetzung ergibt sich vielmehr konsequent aus der Stelle innerhalb der theoretischen Wissenschaften und Künste, die die Dichtung nach Aristoteles einnimmt. Die Dichtung befasst sich ja nicht mit dem Allgemeinen in seiner Allgemeinheit, sondern mit der Art von Allgemeinheit, die ein gebildeter Charakter gegenüber seinen einzelnen Handlungen einnimmt, und zwar, wie Aristoteles an mehreren Stellen betont, mit dem (charakterlichen) Allgemeinen, sofern es in die einzelne Handlung eingearbeitet und also nur in ihr sichtbar und darstellbar ist. Auf diesen Aspekt bezieht sich der Anfang des 17. Kapitels: Ein Dichter muss unmittelbar vor Augen haben, was eine verletzte, erniedrigte, empörte Medea sagt und tut, und muss dieses Handeln und Tun mitempfinden, als sei es sein eigenes.

Die Rolle, die Aristoteles damit Anschauung und Gefühl vor allem für den detailgerechten Ausbau einer Handlungskomposition zuweist, ist gewiss nicht identisch mit der Leistung eines schöpferischen Gefühls, wie sie seit der Klassik und Romantik vom ‚Naturgenie' erwartet wird. Im Verhältnis dazu ist das, was Aristoteles von Anschauung und Gefühl erwartet, untergeordnet. Grund dafür ist aber nicht, dass er den Dichter auf ein vom Verstand kontrolliertes Abbilden der ‚Wirklichkeit' festlegen möchte, Grund ist, dass er das eigentlich Schöpferische dem in Anschauung und Gefühl wirkenden ‚praktischen Intellekt' zuerkennt (s. o. S. 550ff.).

Literatur zu Kapitel 17:

Büttner 2000, S. 273–365; Davidson 2003; Edmunds 1992; Gauly u. a. 1991; Schmitt 1977; Stohn 1998; Taplin 1977; s. auch Literatur zu Kap. 6 (*ópsis*) und zu Kap. 14.

Kapitel 18

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Mit dem 18. Kapitel setzt Aristoteles die Behandlung der Frage, wie man eine Handlungskomposition im einzelnen ausarbeitet, fort und schließt sie ab.

§ 1 Was ist die *Verwicklung* (*désis*) und die *Lösung* (*lýsis*) einer tragischen *Handlung*? (55b24–32)

Im ersten Abschnitt definiert Aristoteles den Teil einer Handlung, in dem sich aus unterschiedlichen Komponenten das Unglück aufbaut, als ‚*Verwicklung*' – die verschiedenen Ursachen, die dazu führen, dass jemand sein Handlungsziel verfehlt, verketten sich gleichsam zu einem Knoten –, den Teil, in dem sich das Unglück verwirklicht oder – noch – abgewendet wird, in dem es sich aus dem, was zuvor als Ursachen des Unglücks zusammengekommen war, gleichsam ‚herauswindet', als ‚*Lösung*'.

§ 2 *Mythos*, *Pathos*, Darstellung von *Charakter* oder *Denkweise* und die vier Formen der Tragödie (55b32–56a10)

Der zweite Abschnitt beschreibt vier Formen der Tragödienhandlung, die daraus entstehen, dass verschiedene ihrer ‚Bauteile' stärker in den Vordergrund treten, und erklärt ihre Verschmelzung als die beste Form, das Unglück in einer tragischen Handlung *aufzubauen* und zu *lösen*.

§ 3 Das Epos als Einheit aus vielen *Handlungen*, die Tragödie als Einheit einer *Handlung* (56a10–25)

Der dritte Abschnitt (1456a10–19) grenzt die ‚*polymythische*' Handlungskomposition des Epos, das in eine Haupthandlung mehrere Unterhandlungen einarbeiten kann, gegen die auf einen *Mythos* konzentrierte Tragödienhandlung ab und erklärt die ‚*erstaunliche tragische und humane Wirkung*' einer auf einen *Mythos* konzentrierten Tragödienhandlung aus dem Fall eines sittlich hochstehenden Menschen, der sich zu einem Fehlverhalten verleiten lässt.

§ 4 Der Chor als in die *Handlung* integrierter Mitspieler (56a25–32)

Der vierte Abschnitt bezieht die Rolle des Chors in die Erklärung des Aufbaus einer Handlung ein und verlangt, dass auch er in die Handlung integriert werden müsse.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Was ist die *Verwicklung* und *Lösung* einer *Handlung*? (55b24–32)

Im 17. Kapitel hatte Aristoteles den Entwurf der Rohskizze einer tragischen Handlung an den Stationen der Iphigenie-Handlung erläutert, in denen sich das Unglück für die beiden Geschwister aufbaut und schließlich doch vermieden wird. Nun erklärt er allgemein, dass man bei der Komposition jeder tragischen Handlung sowohl den Weg beachten müsse, wie sich die Handlungselemente so verketten, dass sich daraus ein *Übergang* (*metábasis*) ergibt, der ins Glück oder Unglück führt, als auch den Weg, der von diesem Übergang zum endgültigen Eintritt eines glücklichen oder unglücklichen Ausgangs der Handlung führt. Für den Weg bis zu diesem Übergang führt er den Terminus *désis* ein (*Verwicklung*, *Verknüpfung*, *complication*; 1456a9 benutzt Aristoteles *ploké* in derselben Bedeutung), für den Weg von ihm bis zum Eintritt von Glück oder Unglück den Terminus *lýsis* (*Auflösung*, *dénouement*).

In gewohnter Genauigkeit verweist er darauf, dass zur Verwicklung oft auch Handlungsvoraussetzungen gehören, die in der Bühnenhandlung selbst nicht vorkommen, sondern – eben – vorausgesetzt werden, in der Iphigenie-Handlung z. B. die Opferung Iphigenies durch ihren Vater. Das liegt der Dramenhandlung lange voraus, spielt aber eine wichtige Rolle für den Verlauf der Handlung selbst. Ähnlich ist es etwa mit der Tötung des Vaters und der Heirat der Mutter im *König Ödipus*, die für die Dramenhandlung nur die Vorgeschichte bilden, aber funktional, d. h. für die Verkettung der Handlungsteile, die Ödipus' Handeln zum Scheitern bringt, eine große Bedeutung haben.

Das Beispiel, an dem Aristoteles *Verwicklung* und *Lösung* veranschaulicht, entstammt einer offenbar berühmten Tragödie (dem *Lynkeus* des Theodektes), auf die er auch schon im Kapitel 11 angespielt hatte (1452a27; s. o. S. 429ff.). Vom Handlungsverlauf dieser Tragödie ist aber zu wenig bekannt, so bleiben die Anspielungen, die er macht, unverständlich. Seine Erläuterung der Handlungsskizze der *Iphigenie im Land der Taurer* im 17. Kapitel bot aber bereits ein Beispiel für *Verwicklung* und *Lösung*:

Die Opferung Iphigenies, ihre Versetzung in ein fremdes Land, ihr Priesteramt, ankommende Griechen zu opfern, die Ankunft des Bruders, seine Entdeckung und Vorführung vor die Priesterin, schließlich die *Wiedererkennung* der Geschwister (aus einem wahrscheinlichen Handlungsmotiv) bilden die Verwicklung der *Iphigenie im Land der Taurer*.

Diese *Wiedererkennung* bildet den Übergang, der in diesem Fall zugleich ein *Wendepunkt* (die *Peripetie*) der Handlung ist, von dem aus sich die *Auflösung* (sc. der Unglücksverkettung) ergibt. Sie besteht in der Durchführung der List, durch die sich die Geschwister retten.

Diese ‚Lösung' ergibt sich ‚mit Wahrscheinlichkeit' aus der Handlungssituation und aus dem Charakter Iphigenies: Sie behauptet, die Gegenwart der beiden Muttermörder aus Griechenland habe die Göttin Artemis verletzt, ihre Statue müsse in den Fluten des Meeres (dort, wo das rettende Schiff liegt) gereinigt werden. Diese Sorge passt zu Iphigenie, deshalb erscheint sie dem König Thoas auch glaubhaft, er schöpft keinen Verdacht.

Wichtig ist zu beachten, dass die *Lösung* nicht nur in dem am Ende eintretenden Glück oder Unglück besteht – das wäre in der *Iphigenie im Land der Taurer* erst der rettende Eingriff der Athene als *dea ex machina* –, sondern, wie es die Aristotelische Definition verlangt, in dem Weg, auf dem sich vom Übergang aus die Verkettung, die das Unglück aufgebaut hatte, zum Guten oder Schlechten hin löst. In der *Iphigenie im Land der Taurer* geht der Weg zum Guten, in den *Trachinierinnen* z. B. nimmt das Unglück seinen Lauf in dem Augenblick, in dem Deianeira das vermeintliche ‚Liebesmittel' des Nessos abschickt. Das ist der *Wendepunkt*, an dem die *Lösung* beginnt.

Die *Verwicklung* muss also die Gründe deutlich machen, warum jemand das Ziel, das er durch ein bestimmtes Handeln anstrebt, verfehlen muss. Ödipus z. B. möchte sich im *König Ödipus* auch bei der Pest in Theben als der Retter bewähren, der er bei der Sphinx gewesen ist. Aber er geht den Hinweisen, die Kreon auf Tatort und Tatzeit gibt, nicht nach, er bietet dem gesuchten Laios-Mörder Milde an und verflucht ihn (und damit sich) dann doch, er verkennt den wohlmeinenden Rat des Sehers Teiresias, er verkennt die treue Freundschaft Kreons. Deshalb greift Jokaste, um zu versöhnen und zu beruhigen, in die Handlung ein und gebraucht dabei das verhängnisvolle Wort vom ‚Dreiweg' und leitet damit den Handlungsumschwung ein, von dem aus schrittweise Ödipus' Tat und Herkunft offenbar wird. Dieser Teil der Handlung bildet die *Lösung*, in der sich das Unglück gleichsam ‚herauswindet'.

Eine gewisse Verständnisschwierigkeit ergibt sich daraus, dass der Begriff des *Übergangs* (*metábasis*) leicht mit dem eines *Handlungsumschwungs* oder einer *Wende* (*Peripetie*) verwechselt werden kann. Hätten beide Begriffe dieselbe Bedeutung, könnte es nur in einer komplexen Handlungsführung (die eben eine *Peripetie* hat) *Verwicklung* und *Lösung* geben. Das, was Aristo-

teles als *Verwicklung* und *Lösung* beschreibt, gibt es aber auch in einer einsträngigen Handlung. Auch in der *Medea* des Euripides braut sich das Unglück erst zusammen, bevor der Augenblick kommt, an dem es in schreckliche Realität übergeht. Dieser Augenblick ist, als Medea die Kinder mit dem vergifteten Gewand zur neuen Braut ihres Mannes Jason schickt. Von da an nimmt das Unglück seinen Lauf, zuvor hat Medea aber alles getan, was nötig war, damit es genau diesen Lauf nimmt.

Zu § 2: *Mythos*, *Pathos*, Darstellung von *Charakter* oder *Denkweise* und die vier Formen der Tragödie (55b32–56a10)

1. *Warum folgt auf die Erklärung von* Verwicklung *und* Lösung *die Unterscheidung von vier Tragödienarten?*

Durch die Art, wie die Bedingungen, die ein Handeln zum Scheitern bringen, zusammenkommen (= *Verwicklung*) und wie sich dieses Scheitern verwirklicht oder fast verwirklicht (= *Lösung*), unterscheidet sich der Handlungsaufbau (*Mythos*) der Tragödien voneinander, vom Handlungsaufbau aber hängt ab, was für eine Tragödie man dichtet. Je nachdem, wie man Verwicklung und Lösung anlegt, erzeugt man eine andere Art von Tragödie. Am *Mythos* orientiert man sich daher auch als Kritiker, wenn man die Tragödien voneinander unterscheidet (1456a7–9). Aristoteles differenziert zwischen vier Grundmöglichkeiten, je nachdem, welchem der *konstitutiven Teile* einer Tragödie ein Dichter das größte Gewicht gibt. Deshalb schließt er nach der Erklärung, was *Verwicklung* und was *Lösung* einer Handlung sind, eine knappe Beschreibung an, welche Arten von Tragödien sich aus der unterschiedlichen Anlage von *désis* und *lýsis* ergeben. Die Begründung im Sinn der bisherigen Analyse tragischen Handelns, die die *Poetik* schon gegeben hat und an die er an dieser Stelle erinnert, ist die folgende:

Tragisch ist eine Handlung, wenn in ihr jemand aus verständlichen Gründen sein Handlungsziel verfehlt. Das ist das innere Prinzip des Handlungsaufbaus einer Tragödie (Kapitel 13). Bei der Ausgestaltung eines solchen Handlungsaufbaus muss man im einzelnen darstellen, wie es dazu kommt, dass jemand sich den guten Ausgang seines Handelns verstellt (= *Verwicklung*), und wie es daraufhin zum Eintritt des Unglücks oder zu seiner (knappen) Vermeidung kommt (= *Lösung*).

1) Beim Entwurf und der Darstellung eines solchen Vorgangs muss man auf jeden Fall einen Blick dafür haben, wie man einen Handlungsknoten schnürt und löst. Dies ist im Sinn des 17. Kapitels das erste, was man bei der Entwicklung einer Handlungsskizze leisten muss (= *mýthos*).

2) Bei einer Tragödie geht es natürlich nicht um irgendwelche Verwicklungen, sondern um solche, die großes Leid und Unglück mit sich bringen (= *páthos*).
3) Diese *Verwicklungen* und *Lösungen* (auch wenn sie *Wendepunkte* und *Wiedererkennungen* enthalten) sollen sich aber wahrscheinlich oder notwendig aus den Entscheidungen eines Menschen mit einem gebildeten Charakter ergeben, der seine Neigungen und Abneigungen entweder dadurch, dass er in seinem Handeln Bestimmtes vorzieht oder meidet (= *éthos*, charakteristisches Handeln), äußert, oder dadurch,
4) dass er es in Rede und Argumentation erklärt und durchzusetzen versucht (= *diánoia*, Denk- und Argumentationsweise).

Diese vier Gesichtspunkte, nach denen man sich bei der Ausarbeitung einer Tragödienhandlung richten soll, sind es, von denen Aristoteles hier sagt, dass sich aus ihnen, je nachdem, nach welchem Gesichtspunkt sich ein Dichter am meisten richtet, auch vier unterschiedliche Arten von Tragödien ergeben. Man kann mehr darauf achten, wie man einen Handlungsknoten schnürt und löst, oder mehr auf das mit einem Handeln verbundene Leid, oder man kann sich mehr auf die Herleitung der Handlung aus dem Charakter und der Denkweise eines Menschen konzentrieren (man kann natürlich auch alle oder mehrere dieser Gesichtspunkte berücksichtigen).

Die Verschiedenheit der Tragödienarten ergibt sich so konsequent aus den verschiedenen *konstitutiven Teilen*, auf die sich ein Dichter stützt.

2. Forschungsprobleme

Dass Aristoteles hier nur von vier Teilen spricht und unter diese vier Teile auch noch die Darstellung von Leid (*páthos*) einrechnet, hat dazu geführt, dass die meisten Erklärer eine Unstimmigkeit oder Konfusion in der Aristotelischen Argumentation annehmen. Im 6. Kapitel hat Aristoteles sechs konstitutive Teile unterschieden, es fehlen davon hier die *Sprachgestaltung* (*léxis*), das *Visuelle* (*ópsis*) und die *Lieddichtung* (*melopoiía*), vom *páthos* ist dort gar nicht die Rede. Dass zu jeder Tragödie auch die Darstellung leidvoller Vorgänge gehört, ergänzt er erst im 11. Kapitel nach der Erklärung, was ein *Handlungsumschwung* (*Peripetie*) und was *Wiedererkennung* (*anagnórisis*) ist. Die Darstellung von Leid ist also ein Moment der Handlungsdarstellung, also ein Teil des *Mythos*, nicht ein konstitutiver Teil der Tragödie wie der *Mythos* (in allen seinen Varianten), der Charakter, die Denkweise.

Im 24. Kapitel verweist Aristoteles noch einmal auf vier Arten der Tragödie und unterscheidet eine Tragödie mit einfacher Handlungskomposition von einer Tragödie, deren Handlung komplex ist, außerdem eine Tragödie, die auf die Charakterdarstellung konzentriert ist, von einer, die die Darstellung von Leid in den Mittelpunkt stellt (1459b8f.). Im 10. Kapitel unterscheidet

er nur einen einfach und einen komplex gebauten *Mythos*, im 13. Kapitel hatte er auch noch zwischen einem ,*einfachen*' und einem ,*doppelten*' Handlungsaufbau (*Mythos*) unterschieden. Unter ,*doppeltem Mythos*' verstand er dort, dass die Handlung für die Guten gut und für die Schlechten schlecht ausgeht (1453a12–17, 1453a30–36).

Aristoteles scheint also in der *Poetik* mehrere, nicht aufeinander abgestimmte Klassifikationsversuche gemacht zu haben, ganz abgesehen davon, dass ein Zusammenhang der Unterscheidung mehrerer Tragödienarten auf Grund der ,*Teile der Tragödie*' mit der Erklärung der ,*Verwicklung*' und ,*Lösung*' einer Handlung den meisten nicht herstellbar erscheint.

3. Sacherklärung

Bekanntlich ist Aristoteles nicht gerade pedantisch in der Beachtung sprachlich-terminologischer Eindeutigkeit, er lehnt eine solche Pedanterie mit Platon (z. B. *Protagoras* 358a6–359a1) sogar ausdrücklich ab (z. B. *Metaphysik* VI, 4, 1030a27f.). Zu meinen, er sei nicht in der Lage gewesen, die wenigen sachlichen Unterscheidungen, die ihm wichtig waren, konsistent zu berücksichtigen, ist aber kaum glaubwürdig.

Ausschlaggebend muss vielmehr die Prüfung sein, ob seine Argumentation der Sache nach folgerichtig ist. Für diese Prüfung ist der Ausgangspunkt, dass das Darstellungsziel dieses Kapitels ist, zu erklären, was *Verwicklung* und *Lösung* sind und wie sie in der konkreten Ausarbeitung der Handlungskomposition durchgeführt werden können. Allein von dieser Fragestellung her ist klar, und das sehen auch viele, dass Probleme der Visualisierung und Inszenierung, der sprachlichen und musikalischen Gestaltung keine Rolle spielen. Sie sind nicht für die unterschiedliche Komposition einer Handlung verantwortlich, sondern dienen dazu, die besondere Art einer Handlung zum Ausdruck zu bringen, z. B. durch Worte und Melodien, die für sie charakteristisch sind.

Für die Ausarbeitung einer Handlungskomposition kommen also von den konstitutiven Teilen des 6. Kapitels nur *mýthos*, *ḗthos* und *diánoia* in Frage. Die Frage, ob eine Handlung für die Guten gut und für die Schlechten schlecht ausgehen soll, braucht gar nicht mehr behandelt zu werden, denn sie ist im 13. Kapitel beantwortet und als Möglichkeit einer tragischen Handlungskonzeption ausgeschlossen. Seit dem Kapitel 15 aber befasst sich die *Poetik* mit den Problemen der konkreten Ausarbeitung eines tragischen *Mythos*, der doppelte Handlungsausgang gehört zur Komödie.

Bei der Ausarbeitung einer Tragödienhandlung kann man sich aber, wie Aristoteles von den neueren Dichtern sagt (1450a25–29), ganz auf die Komposition einer eindrucksvollen Handlungsfolge, auf den bloßen *Mythos*, konzentrieren. Bei einer solchen Kompositionsweise liegt das Darstellungs-

interesse auf den *Handlungsumschwüngen* und den *Wiedererkennungen*. Denn das ist es, was an einer Handlung (als Handlung) wirkungsvoll ist, sie ist dann, in Aristoteles' Formulierung, „*durch und durch* Wende *und* Wiedererkennung" (1455b33f.) (= 1. Tragödienart). So fiebert man in der *Iphigenie im Land der Taurer* ganz dem Augenblick entgegen, an dem sich die Geschwister erkennen, und verfolgt, wie es ihnen gelingt, sich zu retten, so dass das Leid, das ihnen droht, nicht im Zentrum des Interesses steht (für viele Interpreten steht daher die Intrige im Mittelpunkt des Darstellungsinteresses dieses Stücks).

Man kann sich aber auch darauf konzentrieren, und manche Stoffe fordern das geradezu, das Leid, das eine tragische Handlung mit sich bringt, in den Mittelpunkt zu stellen (= 2. Tragödienart). Aristoteles nennt als Tragödien dieser Art die Aias- und die Ixion-Tragödien. Eine Aias-Tragödie, die Sophokleische, ist erhalten, in der in der Tat die ganze Aufmerksamkeit von Anfang an auf das Unrecht und Unglück, unter dem Aias leidet, und auf die äußerste Steigerung dieses Unglücks, gerichtet wird. Beeindruckende Vasendarstellungen, die Aias vor dem Schwert zeigen, in das er sich stürzen will, belegen, dass dieses Leidmoment schon in der Antike als die zentrale Aussage des Aias-Mythos begriffen worden ist. Von den Ixion-Tragödien (u. a. von Aischylos und Euripides) ist keine Fassung erhalten. Ixion ist der große Büßer, der an ein feuriges Rad, das sich unentwegt dreht, gebunden ist.

Diese *páthos*-Tragödien tendieren dazu, einen einfachen Handlungsverlauf zu haben, da sonst die Handlungsverwicklung das mitfühlende Interesse von der Aufmerksamkeit auf das Leid abziehen könnte (auch die *Ilias* ist nach Aristoteles „*einfach und stellt großes Leid dar*", 1459b13–15). In einer im *Codex Mediceus* überlieferten Vita des Aischylos kann man lesen, bei ihm gebe es anders als bei den neueren Dichtern keine *Handlungsumschwünge* und *Verflechtungen*, auch keine Intrigen, keine raffinierten Argumentationen oder sentenzenhaften Reflexionen, weil er dadurch die Wucht der Leiderfahrung beeinträchtigt glaubte. Berühmt ist seine – leidende – Niobe, die bis zum 3. ‚Akt' schweigend am Grab ihrer Kinder sitzt.

Die beiden ersten Tragödienarten hat Aristoteles also aus der für jede Tragödie konstitutiven Komponente des *Mythos* heraus entwickelt. Dass er dabei zwischen *Mythos* und *páthos* unterscheidet und nicht zwischen komplexer und einfacher Handlungsführung hat darin eine plausible Begründung, dass es um die Ausarbeitung eines tragischen *Mythos* geht, bei der die Konzentration auf die Handlungskomposition zu einer raffiniert gebauten, verwickelten Handlungsdarstellung führt, die Konzentration auf das für eine tragische Handlung wesentliche Unglück zu einer einfachen, ‚pathetischen' Darstellung. Die Art, wie sich die Bedingungen, die ins Unglück führen, aufbauen (‚*Verwicklung*') und schließlich den Weg dorthin bestimmen (‚*Lösung*'), ist in diesen beiden Tragödienarten also in charakteristischer Weise verschie-

den: In der ‚Handlungstragödie' ist alles auf die Effekte der Handlungswenden konzentriert, in der ‚Leidtragödie' summiert sich das Unglück gleichsam in linearer Steigerung.

Der nach dem *Mythos* zweitwichtigste *konstitutive Teil* einer Tragödie ist nach dem Kapitel 6 der Charakter in seiner Differenzierung in charakteristisches Handeln (*ḗthos*) und charakteristisches Argumentieren und Sprechen (*diánoia*). Die Ausarbeitung einer künstlerisch gelungenen Handlungskomposition hängt wesentlich davon ab, dass ihr innerer Zusammenhang aus dem, was für einen bestimmten Charakter wahrscheinlich ist, herausgebildet ist. Dass das Anliegen, diesen Zusammenhang deutlich zu machen, auch ein Anliegen der griechischen Tragödiendichter selbst war, belegt ein von Sophokles überliefertes Urteil über sich selbst. Sein ganzer Ehrgeiz habe – mehr als es Aischylos wichtig war – darin bestanden, *„dem Charakter möglichst den prägnantesten Ausdruck zu verleihen"* (Plutarch, *De profectibus in virtute* 7; Bowra 1967, S. 126) Eine Tragödie, die dieses Darstellungsziel in den Vordergrund stellt, nennt Aristoteles *‚ethisch'* (= 3. Tragödienart). Von den Stücken, die Aristoteles als Beispiel für diese Tragödienart anführt, ist uns fast nichts bekannt. Im 24. Kapitel beurteilt er die *Odyssee* Homers als eine primär auf charakteristisches Handeln ausgerichtete, epische Dichtung (s. zur Stelle u. Kap. 24, S. 687f. und S. 692f.). In dieser Tragödienart ist die Konstruktion von *Verwicklung* und *Lösung* vor allem von der Frage geleitet: Was für ein Mensch musste man sein, damit man auf diese Weise in dieses Unglück geraten (bzw. es nur gerade noch vermeiden) konnte? Das gleiche Bauprinzip gilt mutatis mutandis auch für die vierte Tragödienart.

Bei der vierten Tragödienart ist auf Grund einer Textverderbnis die von Aristoteles gewählte Bezeichnung nicht mehr erhalten (1456a2). Die Logik der Sache erfordert eine Tragödienart, bei der die *diánoia*, die zum charakteristischen Handeln komplementäre Weise, Charakter zum Ausdruck zu bringen, im Mittelpunkt steht, d. h., wie jemand das, was er vorzieht oder meidet, durch Erklärungen, Argumente usw. verfolgt. Von den Beispielen, auf die Aristoteles verweist, ist eine Tragödie, der *Prometheus Desmotes* (*Der gefesselte Prometheus*, Aischylos zugeschrieben) erhalten. Prometheus, der intellektuelle Gegenspieler des Zeus, ‚handelt' in diesem Stück fast ausschließlich in langen beweisenden, begründenden, erklärenden Reden.

4. Die beste Form des Handlungsaufbaus: die Verbindung aller funktionalen Bauelemente

Die vier Tragödienarten sind keine idealen Reinformen. Sie ergeben sich aus möglichen Akzentsetzungen, die so weit gehen können, dass eine dieser Möglichkeiten in einer Tragödie dominierend ist. Dass Aristoteles für jede dieser Formen auf Beispiele aus der Tragödienproduktion des 5. und 4. Jahr-

hunderts verweisen kann, zeigt, dass seine Analyse auch dem empirisch nachprüfbaren Verfahren der Dichter seiner Zeit entspricht.

Da jede dieser Tragödienarten sich aus Komponenten ergibt, die eigentlich zu jeder Tragödie gehören, ist die beste, ‚ideale' Form diejenige, in der alle berücksichtigt werden oder doch wenigstens die wichtigsten. Ein Beispiel dafür kann der von Aristoteles auch sonst für exemplarisch genommene *König Ödipus* bieten. Die Ödipus-Handlung erzielt ihre Spannung wesentlich durch den Zusammenfall von *Peripetie* und *Wiedererkennung* (s. o. S. 544f.), sie lenkt dennoch von Anfang an und durchgängig die Aufmerksamkeit auf das große Unglück und Leid, das Ödipus droht (z. B. durch die ungewollte Selbstverfluchung, durch die Ödipus von Anfang an seine mögliche Rettung gefährdet, V. 216–275), sie zeigt vom allerersten Auftritt an, was die Handlungsziele sind, die Ödipus vorzieht oder meidet, d. h. sein *éthos* (Ödipus, der sich selbst als den von den Göttern unterstützten Retter versteht, der auf keinen Fall sein hohes Verständnis von sich selbst gefährdet sehen möchte), sie enthält mehrere längere und kürzere, aber für den Handlungsfortgang entscheidende Partien, in denen Ödipus und andere Personen wie Teiresias, Kreon und Jokaste ihre für sie eigentümlichen Anliegen argumentativ vertreten (= *diánoia*). Der *König Ödipus* ist auf diese Weise tatsächlich eine optimal abgestimmte Verbindung aus allen vier Tragödienarten: Er ist ganz *Wende* und *Wiedererkennung* (= *mýthos*), richtet die Aufmerksamkeit intensiv auf das *Leid* des Ödipus (= *páthos*), zeigt die Gründe der Entstehung des Unglücks in strenger Auswahl auf das für Ödipus charakterische Handeln (= *éthos*) und macht an zentralen *Wendepunkten* seine *Denkweise* als Ursache der Tragik seines Handelns deutlich. *Verwicklung* und *Lösung* des Handlungsaufbaus stützen sich auf alle vier *konstitutiven Teile* einer Tragödie.

5. Zum Verhältnis von Verwicklung *und* Lösung *(56a9f.)*

Der *König Ödipus* demonstriert auch, wie sich *Verwicklung* und *Lösung* aufeinander beziehen und auseinander ergeben müssen. Ödipus baut sein Unglück auf, weil er alle Hinweise auf sich selbst als Ursache der Pest verkennt; es verwirklicht sich dadurch, dass er seit dem Wort vom ‚Dreiweg', mit dem ihn Jokaste trösten wollte, danach sucht, ob der Verdacht, er selbst könnte der gesuchte Mörder sein, widerlegt werden kann oder beglaubigt werden muss (s. o. S. 555ff.). Der Weg zur Lösung ergibt sich also mit Wahrscheinlichkeit aus dem im Charakter des Ödipus motivierten bisherigen Handeln.

Das Verhältnis von *Verwicklung* und *Lösung* ist also gut, wenn sich die Lösung aus der Verwicklung ergibt, d. h., wenn aus eben den Bedingungen, durch die jemand sein Unglück erzeugt, auch die Verwirklichung oder Ver-

meidung des Unglücks folgt. Sie ist schlecht oder weniger gut, wenn das Unglück aus Umständen zustande kommt oder vermieden wird, die mit den Gründen, warum jemand den Erfolg seines Handelns gefährdet hat, nichts oder nur wenig zu tun haben, etwa wenn jemand an einem Zeichen erkannt wird, das er auch ohne dieses Handeln besitzt (s. o. Kapitel 16, S. 544f.).

Verwicklung und *Lösung* gibt es nicht nur in einem komplexen, sondern ebenso bei einem ‚*einfachen*' Handlungsaufbau. Auch wenn die Handlung konsequent auf das Unglück am Ende zuläuft und dieses Unglück nicht erst nach einer Wende sichtbar wird, muss sich die Lösung, d. h. die Verwirklichung des Unglücks, aus der Verwicklung ergeben. Das ist z. B. in der *Medea* des Euripides weitgehend der Fall (s. o. S. 555ff.). Aus Medeas Fähigkeit und ihrem unbedingten Willen zur Rache folgt in immer größerer Verdichtung des Unheils die Vernichtung der Gegner Medeas und die Aufopferung der eigenen Kinder. Dass Medea am Ende auf einem Wagen des Gottes Helios davonfährt, hat aber keine Begründung in dem bisherigen Handeln Medeas. Das kritisiert Aristoteles als eine schlechte *Lösung* (s. o. S. 534ff.). Die Kritik richtet sich aber nicht darauf, dass Euripides überhaupt einen *deus ex machina* einsetzt, so als ob das grundsätzlich zu einer schlechten *Lösung* führen müsste, sondern nur darauf, dass sich dieser göttliche Eingriff nicht aus der Handlung ergibt, anders als z. B. im Sophokleischen *Philoktet*, in dem Herakles am Ende Philoktet gewissermaßen zu sich selbst bringt (V. 1409–1447, s. o. S. 489ff.), oder etwa in der Tragödie des Patroklos in der *Ilias*, in der Apollon nur zu Ende bringt, was Patroklos sich selbst schon heraufbeschworen hatte (*Ilias*, Buch XVI).

Zu § 3: Das Epos als Einheit aus vielen *Handlungen*, die Tragödie als Einheit einer *Handlung* (56a10–25)

An die Erklärung, wie man durch unterschiedlich starke Ausarbeitung einer oder mehrerer konstitutiver Komponenten der Tragödie eine tragische Handlung in unterschiedlicher Weise aufbauen und lösen kann und so unterschiedliche Tragödienarten erzeugt, schließt Aristoteles noch einmal eine Erinnerung daran an, dass man sich in einer Tragödie grundsätzlich auf *eine* Handlung beschränken soll. Die Einheitlichkeit der Handlungskomposition ist auch für das Epos die erste Bedingung ihres Kunstcharakters, und Aristoteles beruft sich gleich mehrfach auf Homer zur Demonstration, wie eine einheitliche Handlungskomposition angelegt werden muss (Kap. 8, 1451a22–29; Kap. 23, 1459a30–b7). Wenn Aristoteles an dieser Stelle die epische Dichtung ‚*polymythisch*' nennt, dann nicht, weil er hier unvermittelt und im Widerspruch zu seiner sonstigen Lehre dem Epos einen einheitlich durchgestalteten Handlungsaufbau grundsätzlich absprechen will, sondern weil das Epos die

eine Haupthandlung, die Anfang, Mitte und Ende zusammenhält, aus mehreren, in sich wieder einheitlich durchkonstruierten Unterhandlungen aufbauen kann. So ist die Handlung der *Ilias* die von der Empörung Achills über Agamemnons gemeinschaftsschädigendes Handeln ausgehende Bewegung, die erst mit der Versöhnung Achills mit Priamos endet. In diese Handlung hineinverflochten ist aber z. B. auch eine Tragödie Agamemnons, Hektors oder des Patroklos, die auch in sich selbst wieder Anfang, Mitte und Ende haben.

Eine solche Einarbeitung von Unterhandlungen kann man in einer Tragödie nicht bewältigen, und zwar weil sie diese Unterhandlungen nicht in der nötigen Ausführlichkeit ausarbeiten kann, so dass sie weder in sich selbst noch in ihrem Zusammenhang mit der Haupthandlung verstanden werden könnten. Die Tragödie kann wegen der Begrenztheit der Zeit und der Notwendigkeit, alles direkt darzustellen, eine solche Fülle nicht vorführen; sie müsste sich auf Verkürzungen beschränken und überforderte damit die Auffassungskraft des Zuschauers. (Dieses Postulat gilt natürlich nur, wenn man die Wirkung der Tragödie vom Begreifen ihrer Handlung abhängig macht. Wem um die bloße Wirkung voneinander unabhängiger Effekte zu tun ist, der braucht viele, immer neue Stoffe.)

Offenbar gab es Versuche, den ganzen Untergang Troias in einer Tragödie darzustellen, denen aber kein Erfolg beschieden war. Sie sind, wie Aristoteles berichtet, beim Publikum wie bei der Kritik durchgefallen. Gute Tragödiendichter wie Aischylos oder Euripides hätten sich deshalb, auch wenn sie episch bearbeitete Stoffe zur Grundlage ihrer Stücke gemacht hätten, auf in sich einheitliche Teilhandlungen, wie z. B. die Niobe-Handlung, beschränkt.

Auf diese Erklärung, wie man eine Tragödienhandlung nicht aufbauen soll, lässt Aristoteles eine kurze Erinnerung folgen, wie die Wirkung einer Tragödie am besten zustande kommt.

Diese Wirkung hängt nicht vom Abwechslungsreichtum möglichst vieler stofflicher Inhalte ab, sondern von der Beachtung eines seinem Inhalt nach tragischen Handlungsaufbaus, d. h. einer einzelnen Handlung, die durch eine *Hamartia*, eine tragische Verfehlung, das ihr eigentümliche Handlungsgefälle hat. Dieses Handlungsgefälle erreicht man, wie Aristoteles nur knapp rekapituliert, dadurch, dass man darstellt, „*wie ein an sich Kluger wegen einer Schlechtigkeit betrogen wird, wie Sisyphos, und jemand, der zwar tapfer, aber auch ungerecht ist, überwunden wird*“ (1456a21–23). Ähnlich wie er am Ende des 15. Kapitels Homers Zeichnung Achills als eines „*Beispiels der Unerbittlichkeit und doch eines guten Charakters*“ (1454b13–15) zur Demonstration, wie eine tragische Verfehlung motiviert sein soll, benutzt hat, so dienen ihm auch diese Beispiele zur Veranschaulichung seines Grundkonzeptes einer Tragik, die als human (*philánthrōpon*) empfunden werden kann (1456a21).

Eine Handlung mit dieser Motivmischung, d.h. der Mischung an sich guter Charaktertendenzen mit einzelnen, davon abweichenden Verfehlungen, könne sowohl mit einer einsträngigen Handlungsfolge als auch in einem komplexen Handlungsaufbau das Ziel, Furcht und Mitleid zu erregen, in außerordentlichem Maß verwirklichen. Sie benötigt dazu keinen Einbau mehrerer Handlungen mit Schnitten und Wechseln. Denn die Wirkung hängt nicht an der Stofffülle, sondern kommt aus dem Inhalt, der in einem tragischen Handlungsgefälle seine ihm gemäße Form findet.

Sowohl von Aischylos wie von Euripides gibt es einige wenige Fragmente zu einem *Sisyphos-Drama* (oder Satyrspiel). Sisyphos gelingt es, den Tod und auch noch den Gott der Unterwelt, Hades, zu überlisten. Als er dann aber nicht mehr in die Unterwelt zurückkehren will, muss er einen verhängnisvollen Fehler gemacht haben, der ihm von Zeus die Strafe, ewig einen Felsblock wälzen zu müssen, einbrachte.

An welche Figuren, die trotz ihrer Tapferkeit wegen einer Ungerechtigkeit überwunden wurden, Aristoteles gedacht hat, führt er nicht aus. Ein mögliches Beispiel bieten die Söhne des Ödipus Eteokles und Polyneikes in den *Phönizierinnen* des Euripides. Anders als bei Aischylos und Sophokles ist hier Eteokles ungerecht. Er hält sich nicht an den vereinbarten Wechsel in der Regentschaft über Theben und fällt trotz einer tapferen Verteidigung gegenüber dem Heer des Bruders im Zweikampf mit diesem. Aber auch der Bruder, der zwar im Recht ist, dieses aber mit Gewalt gegen die eigene Vaterstadt einfordert, wird in diesem Zweikampf getötet.

Vielleicht ist es mit Blick auf die Beispiele, an denen Aristoteles sein Tragikkonzept verdeutlicht, gut, daran zu erinnern, dass er an die Abweichung von an sich guten Charaktertendenzen denkt und nicht an die einseitige Übersteigerung einer großen Charaktereigenschaft. Diese Deutung des Tragischen findet man oft im Gefolge der (neuzeitlich-modernen) Vorstellung, tragisch sei ein unausgleichbarer Gegensatz oder ein Konflikt von Freiheit und Notwendigkeit. Im Sinn dieses Tragikkonzepts müsste Sisyphos durch die Klugheit selbst, durch eben das, was ihn auszeichnet, auch zu Fall kommen, etwa dadurch, dass er sich zu absolut auf sie stützt, dass er alles mit ihr erreichen wollte.

Von Aristoteles aus gesehen kann es eine solche Form der Tragik überhaupt nicht geben. Ein Kluger kann durch seine Klugheit, d.h., sofern er tatsächlich einen klugen Gebrauch von seiner Klugheit macht, nicht das Gegenteil dessen erreichen, was er mit ihr erreichen wollte. Das kann ihm nur zustoßen, wenn er trotz aller Klugheit einen Fehler gemacht hat wie etwa Odysseus bei der Wahl einer alten Dienerin, die ihn erkennen musste, oder etwa, weil er zu weit gegangen ist, weil er mehr auf sie vertraut hat, als es klug war (das

scheint der Grund für Sisyphos' Sturz gewesen zu sein; er wollte, nachdem er den Tod und Hades überlistet hat, auch Hermes, den Boten des Zeus täuschen).

Max Scheler (*Zum Phänomen des Tragischen*) findet im Sturz des Ikarus ein eminentes Beispiel des Tragischen. Er stützt sich dabei auf die Geschichte, wie sie bei Ovid (*Metamorphosen* VIII, V. 183–235) erzählt ist. Seine Deutung dieser Geschichte kann gut die Differenz zu Aristoteles beleuchten. Nach Scheler endet Ikarus durch eben das, was ihn auszeichnet und groß macht, tragisch. Es ist die – vom Vater erlernte – Fähigkeit zu fliegen und der Genuss an ihr, die ihn, weil er sie weiter und weiter treibt, schließlich zu Fall bringt.

Bei Ovid ist die Geschichte dagegen eher aristotelisch erzählt. Der Vater ermahnt Ikarus, beim Flug weder zu tief in der Nähe des Wassers noch zu hoch in der Nähe der Sonne zu fliegen, sondern, die genaue Mitte einhaltend, hinter ihm zu bleiben. Nur so vermeide er es, dass seine mit Wachs zusammengehaltenen Flügel vom Wasser beschwert oder von der Sonne zerstört werden. Ikarus endet also ‚tragisch', weil er trotz seines Muts, seiner Gelehrigkeit usw. im Genuss seiner Fähigkeit zu fliegen an eine wichtige Bedingung ihrer Ausübung nicht mehr denkt, sondern sich zu einem Fehlverhalten verleiten lässt und trotz der Warnung des Vaters der Sonne zu nahe kommt.

Während die Vorstellungen von Tragik, auf die sich Max Scheler bezieht, zu einem Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Weltlaufs überhaupt führen, führt das Aristotelische Konzept zu einem kritischen Blick auf die Qualität des eigenen Handelns. Es ist aber klar, dass die große Zahl der Erklärer, die in den von Aristoteles gewählten Beispielen, wie ein Kluger wegen einer Schlechtigkeit, ein Tapferer wegen einer Ungerechtigkeit zu Fall kommen kann, einen Widerspruch zu seinem eigenen Konzept des Tragischen sehen (so selbst wieder Halliwell 1987, S. 152: „*The passage … has no perspicuous connection with the main discussion of tragedy earlier in the work*"), an einem derartigen, neuzeitlichen Tragikbegriff Maß nehmen. Denn im Horizont eines solchen Tragikbegriffs ist in der Tat unverständlich, wie Aristoteles ausgerechnet in der Mischung eines charakterlichen Vorzugs mit einem Fehler die humanste und beste Form des Tragischen sehen kann.

Tragisches Handeln *und die* Wahrscheinlichkeit *des* Unwahrscheinlichen *(56a23–25)*

Eine letzte Merkwürdigkeit der Äußerungen, die Aristoteles an dieser Stelle über die Wirkung einer tragischen Handlung macht, an der viele Anstoß nehmen, ist, dass er die Substanz seiner Auffassung von Dichtung in Frage zu stellen scheint. Im Anschluss an die Beispiele vom Klugen und Tapferen, die

dennoch durch irgendeine Schlechtigkeit zu Fall kommen, behauptet er – unter Berufung auf ein Bonmot des Dichters Agathon – dies sei auch wahrscheinlich, weil es wahrscheinlich sei, dass vieles wider die Wahrscheinlichkeit geschehe (1456a23–25).

Das Gemeinte ist deutlich: Für einen Klugen ist es wahrscheinlich, dass er nicht betrogen, für einen Tapferen, dass er nicht besiegt wird. In der ‚Wirklichkeit' kommt es aber nicht selten vor, dass ein Kluger sich auch einmal nicht klug verhält, weil er sich von irgendeinem Affekt, einer Gier, einer Wut ablenken lässt, usw. Diese zweite Form des Wahrscheinlichen bezeichnet Aristoteles hier als die eigentümlich tragische Wahrscheinlichkeit.

Das wäre ein massiver Widerspruch zur zentralen Aussage des Kapitels 9, wenn Aristoteles dort gelehrt hätte, ein Dichter solle das Allgemeine darstellen, dieses Allgemeine aber bestehe darin, dass er nur wahrscheinliche oder notwendige Begebenheiten auf die Bühne bringe. Schon die ersten Kommentatoren der Renaissance hatten diese Regel so verstanden, dass sie von einem Klugen verlangt, dass er nur das sagen oder tun darf, was sich wahrscheinlich oder notwendig aus seiner Klugheit ergibt, usw. (s.o. S.401ff.). Dass Aristoteles an dieser Stelle vom tragischen Dichter das Gegenteil verlangt – nicht was ein Kluger als Kluger tut, sondern wie ein Kluger einmal von seiner Klugheit abweicht, ergebe eine tragische Handlung –, ist ein weiterer wichtiger Beleg gegen die traditionelle Auslegung der Aristotelischen *Poetik* als einer ‚Nachahmungspoetik'. Nicht das wahrscheinliche Geschehen der Welt ist Gegenstand der dichterischen Nachahmung. Die Wahrscheinlichkeit, die Aristoteles verlangt, ist die Wahrscheinlichkeit des Verhältnisses zwischen dem besonderen Charakter eines Handelnden und seinem Reden und Tun.

Einen Charakter, der nur eine Tendenz – Klugheit, Tapferkeit usw. – verkörpert, gibt es im Sinn der Aristotelischen Theorie überhaupt nicht. Aber auch bei Charakteren, die mehrere, im allgemeinen gute Tendenzen in sich vereinen, ist es unwahrscheinlich, dass ihnen gar nichts Negatives beigemischt ist. Also ist es auch nicht unwahrscheinlich, dass sie einmal von ihren guten Tendenzen abweichen und einen in seinen Konsequenzen verhängnisvollen Fehler machen. Dass diese Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen nicht ein beiläufiges, sondern ein Grundthema auch der griechischen Tragödie wie Komödie ist (s. o. S. 307ff.), dafür spricht auch eine Strophe, die Euripides in fünf seiner Tragödien am Ende vom Chor sprechen lässt (*Alkestis*, *Andromache*, *Bakchen*, *Helena*, *Medea*): „*Über vieles ist Gebieter Zeus im Olymp./ Vieles vollenden wider Erwarten die Götter./Und das Wahrscheinliche erfüllte sich nicht,/ für das Unwahrscheinliche aber fand einen Weg der Gott./ Ein solches Ende fand auch diese Handlung.*"

Zu § 4: Der Chor als in die *Handlung* integrierter Mitspieler (56a25–32)

Mit einigen Bemerkungen zur Rolle des Chors schließt Aristoteles seine Behandlung der Probleme bei der Ausarbeitung eines tragischen *Mythos* ab. Im Sinn seines Konzepts von Dichtung, das Dichtung gegen alles Abstrak-Allgemeine abgrenzt, auch wenn dieses in schöner Form und in poetischer Sprache dargeboten wird, kann für Aristoteles auch ein Chor nur dann Teil einer Tragödie sein, wenn er in die Handlung integriert ist. Deshalb verlangt er, der Chor solle wie ein Schauspieler behandelt werden, er müsse ein Teil des Ganzen und an der Handlung beteiligt sein.

Über die Art dieser Beteiligung sagt er lediglich, sie solle nicht so sein wie bei Euripides, sondern so wie bei Sophokles. Er grenzt aber beide Weisen einer Beteiligung des Chors gegen das Verfahren neuerer Tragödiendichter ab, bei denen die gesungenen, ‚lyrischen' Partien nur mehr Einlagen, Intermezzi (*embólima*) seien, die genauso gut zur Handlung dieser wie einer anderen Tragödie gehören könnten. Das kritisiert er und stellt fest, das sei nicht besser, als wenn man eine Rede oder sogar eine ganze Szene von einer Tragödie einfach in eine andere versetzen würde.

Viele Kommentare versuchen, diese knappen Äußerungen aus der historischen Entwicklung der Tragödie aus dem Chorlied zu erklären, wie sie Aristoteles im 4. Kapitel skizziert hat (s. o. S. 273f.): Ursprünglich sei der Chor noch selbst aktiver Teilnehmer an der Handlung einer Tragödie gewesen, wie wir es z. B. in den *Eumeniden* und *Hiketiden* des Aischylos noch fassen könnten.

In den *Eumeniden* (die Wohlwollenden) bilden die Erinnyen (Strafgöttinnen), die Orest zur Strafe für den Muttermord verfolgen, den Chor und sind daher mit eigenem Interesse am Verlauf und dem Ausgang des Stücks beteiligt. Ähnlich ist es in den *Hiketiden* (die Bittenden). Hier sind die Töchter des Danaos der Chor, sie sind auf der Flucht vor ihren Vettern, den Söhnen des Aigyptos, die sie zur Ehe zwingen wollen. An dem Geschehen, wie sie im Heimatland ihrer Mutter beim König von Argos, Pelasgos, Aufnahme finden, wirken sie aktiv und individuell mit. Die zentrale Rolle des Chors ist in diesen Stücken vom Stoff vorgegeben.

Aus der allmählichen Verlagerung der Handlung in die Dialogpartien habe der Chor seine eigentliche Funktion verloren, schon bei Euripides löse sich sein Zusammenhang mit der jeweiligen Tragödienhandlung, seit Agathon und bei den späteren Dichtern gebe es diesen Zusammenhang überhaupt nicht mehr. Der Chor sei nur noch Einlage oder verschwinde ganz.

Diese Deutung wurde nicht nur dadurch erschüttert, dass wir inzwischen wissen, dass die *Hiketiden* des Aischylos genauso wie die *Eumeniden* zu seinem Spätwerk gehören (sie wurden 463, die *Eumeniden* 458 aufgeführt), sie repräsentieren also keine ursprüngliche, frühe Form seines Schaffens. Aristoteles selbst ist es – und andere antike Quellen folgen ihm darin (s. o.

S. 294ff.) –, der es als die eigentliche Leistung des Aischylos bezeichnet, die Haupthandlung in die Sprechpartien verlagert zu haben (1449a15–18). Der Chor ist auch für Aristoteles seit Aischylos nicht mehr der eigentliche Träger der Handlung, und er lobt diese Verringerung der Rolle des Chors.

Es geht Aristoteles nicht um das quantitative Verhältnis von Chor- und Schauspielerpartien, sondern um die funktionale Integration des Chors in die Handlung. Diese Integration scheint ihm bei Sophokles ihre vollendetste Form gefunden zu haben. (Die antike Aischylos-Vita verweist in § 16 darauf, dass die einfacheren Bauformen der Aischyleischen Tragödien nicht von einem Mangel an Gedankenreichtum und Erfindungskraft (*heúresis*) zeugten. Er habe gegenüber seinen Vorgängern eine gewaltige Innovationsleistung vollbracht, auf der Sophokles erst habe aufbauen können.) Auch in der Chorbehandlung des Euripides scheint ihm diese Integration noch gelungen zu sein, wenn auch weniger gut als bei Sophokles. Erst die Dichter nach Euripides haben eine solche Integration überhaupt nicht mehr gesucht.

Es gibt für Aristoteles also nicht eine linear absteigende Linie von Aischylos (den er gar nicht mehr erwähnt) über Sophokles zu Euripides und von diesem zu den ‚übrigen' Dichtern, sondern eine klare Zweiteilung: Bei Sophokles und auch noch bei Euripides sind Chor und Handlung aufeinander bezogen, bei den Späteren nicht.

Über den Grund, weshalb Aristoteles die Integration des Chors bei Sophokles für gelungener hält als bei Euripides, kann man nur eine Vermutung anstellen:

Bei der Ausarbeitung der Komposition einer tragischen Handlung muss man zwischen einer allgemeineren und einer spezielleren Aufgabe unterscheiden. Grundsätzlich muss die Handlung aus dem Charakter abgeleitet sein, in einer tragischen Handlung müssen aber im besonderen die Gründe, warum dieses Handeln scheitert, im Reden und Tun der Handelnden sichtbar gemacht sein. Von dieser zweiten, spezielleren Aufgabenstellung kann man vielleicht tatsächlich sagen, dass sie bei Sophokles häufig besser gelöst ist als bei Euripides.

Die Chöre sowohl bei Sophokles wie bei Euripides bestehen aus Personen, die den tragischen Hauptpersonen nahe sind (sie sind mit ihnen befreundet, sind ihre Gefolgsleute, tragen eine ähnliche politische Verantwortung – wie etwa der Kronrat im *König Ödipus* –, oder sie sind unmittelbar selbst Mitträger der Handlung – wie z. B. auch in den *Troerinnen* des Euripides). Sie haben gute Motive, an deren Handeln interessiert zu sein, sie denken und fühlen ähnlich wie die Hauptpersonen, stehen emotional auf ihrer Seite und nicht auf der ihrer Gegner; sie haben keine weitere Perspektive von außen auf die Handlung wie etwa die Zuschauer, sondern reagieren unmittelbar auf das gegenwärtige Geschehen usw. Alles das ist bei Sophokles und Euripides gleich.

Das Verhalten der Chöre bei Sophokles (in den erhaltenen Stücken) hat darüber hinaus aber noch eine Besonderheit: Sie haben nicht nur ein freundschaftlich unterstützendes Verständnis für die Anliegen der Hauptpersonen, sie machen von sich aus auch die gleichen Denkfehler wie sie und lassen sich auch zu den gleichen verzerrten und meist nicht weniger heftigen Gefühlsreaktionen wie sie hinreißen.

Im ersten Chorlied des *König Ödipus* z.B. überlegt der Chor, ob er den Anschuldigungen des Sehers Teiresias glauben soll, oder ob er sich auf die Seite des angegriffenen Ödipus, der diese Anschuldigungen in höchster Wut von sich gewiesen hatte, stellen soll. Und er kommt, indem er sich – wie Ödipus zuvor gegenüber Teiresias – auf seinen eigenen Verstand beruft, zu dem Schluss, den er dann auch mit eigener Empörung vertritt, er könne diese Beschuldigung seines Retters Ödipus nicht akzeptieren (V. 463–511). In ähnlicher Weise lassen sich z.B. auch die Freundinnen Elektras in der *Elektra* bei Sophokles auf die gleiche exzessive Verbitterung und den gleichen unbedachten Hoffnungstaumel wie Elektra ein und gefährden so mit ihr beinahe die ersehnte Rettungsaktion des Orest. Im *Philoktet* beteiligen sich die Matrosen des Neoptolemos emotional heftig an allen Aktionen des Neoptolemos, sind mit ihm zwischen Mitleid und Betrügenwollen hin und her gerissen. Ähnlich ist es in den meisten erhaltenen Sophokleischen Tragödien.

Diese Art der intellektuellen wie emotionalen Verstrickung in genau diejenigen Handlungsmotive, die zum tragischen Scheitern einer Handlung beitragen, gibt es bei Euripides selten und fast nie in dieser Intensität und Deutlichkeit. Auch in den frühen Dramen, die auch im Urteil eines Großteils der Forschung noch keine Tendenzen zur Ablösung des Chors von der Handlung zeigen, gibt es dieses emotionale Mitvollziehen des tragischen Fehlers nicht. In der *Medea* z.B. steht der Chor ganz auf der Seite Medeas, er billigt ihren Rachewunsch, teilt ihr scharfes Urteil über Jason, aber er lässt sich nicht auf die äußerste Verblendung, in der Medea auch noch die eigenen Kinder meint aufopfern zu müssen, ein, sondern rät ihr intensiv ab (V. 906f., V. 976–1001, V. 1081–1115, V. 1251–1270, V. 1271–1292). Das ist anders im *König Ödipus*. Nach dem Bericht des Boten aus Korinth weiß Jokaste und weiß der Chor, dass Ödipus das im Kithairon ausgesetzte, mit zerstochenen Füßen gefundene Kind des Laios ist. Ödipus ist trotz der vielen Hinweise, die er alle mit angehört hat, noch nicht zu dieser Erkenntnis gekommen. Die Ängste Jokastes und des Chors weist er deshalb zurück mit einer von großer Überzeugung getragenen Rede: Er habe nichts zu fürchten, er sei ein Sohn des Glücks und werde nicht entehrt werden (V. 1076–1085). Mit dieser Rede gelingt es ihm, den Chor selbst jetzt noch einmal ganz umzustimmen. Allem Gehörten zum Trotz stimmt der Chor jubelnd ein Lied an. Wie Ödipus, glaubt er, müsse auch er jetzt ein Seher mit Verstand sein, und setzt zu einem

Lobpreis des Kithairongebirges an, in dem dieser Ödipus als Kind einer Nymphe und eines Gottes geboren sein müsse (V. 1086–1109). Gemeinsam mit Ödipus stürzt er wenige Augenblicke nach dieser letzten Verblendung von dieser Höhe der Hoffnung, als der angekommene Hirte die ganze Wahrheit über Ödipus ‚ans Licht bringt' (V. 1171–1185, V. 1186–1222).

1. Warum hat die Tragödie einen Chor?

Die Tragödie erreicht ihre Wirkung, wenn sie Furcht und Mitleid erregt. Furcht entsteht (auch) im Theater, wenn man die Gefahr, die dem tragisch Handelnden droht, für eine mögliche eigene Gefahr hält. Das Gefühl des Mitleids hängt davon ab, dass man das Unglück, das den Handelnden trifft, in seinem Ausmaß für unverdient hält. Das ist die Grundaussage des 13. Kapitels.

Die Möglichkeit, dass eine Tragödie eine Wirkung dieser Art erzielt, wird durch einen Chor, der in die Handlung integriert ist, sehr gestärkt. Der Chor ist ja eine Art Zuschauer auf der Bühne. Er ist in der Regel weit entfernt davon, in das gleiche große Unglück zu geraten wie die handelnden Personen, deren Schicksal er begleitet. Er wird nicht auf einer fremden Insel ausgesetzt wie Philoktet, ist nicht ohne jede Möglichkeit der Rückkehr heimatlos verlassen wie Medea, muss nicht einen Verwandten gegen das Verbot des Staats bestatten wie Antigone, es besteht keine Gefahr, dass er den Vater erschlägt und die Mutter heiratet, usw.

Dennoch lassen sich die Chöre meistens auf die gleiche Denk- und Gefühlshaltung ein wie die tragischen Personen. Und das gilt nicht nur für Sophokles. Auch die vornehmen Frauen von Korinth, die den Chor der *Medea* bilden, nehmen nicht nur wohlwollenden Anteil am Schicksal Medeas, Medea kann sie zur Einstimmung in ihre Rachepläne gewinnen, indem sie sie an die Gemeinsamkeit des Frauenloses erinnert (V. 254–266), und die Frauen sagen Medea von sich aus Unterstützung zu und kommen mit eigenem Urteil zu der Überzeugung, dass die ‚Barbarin' Medea kultivierter ist als der ‚zivilisierte' Grieche Jason (z. B. V. 410–445). Sie fühlen mit Medea und ereifern sich mit ihr gegen Jason und gegen die in ihm verkörperte Benachteiligung der Frau gegenüber dem Mann. Bei Sophokles verstärkt sich diese Gemeinsamkeit des Denkens und Fühlens noch dadurch, dass sich die Chöre oft auch noch in eben die verblendeten Fehlurteile und Fehlempfindungen hineinziehen lassen, die die tragischen Personen ins Unglück stürzen.

Das ist nicht in allen Tragödien bei Sophokles so. In den *Trachinierinnen* z. B. hat der Chor die gleiche verwegene Hoffnung auf das Zaubermittel wie Deianeira, ja er bestärkt sie sogar in dieser Hoffnung (V. 588f., V. 592f., V. 655–662); in der *Antigone* dagegen verhält sich der Chor eher wie bei Euripides. Er versucht, beide Seiten vom Äußersten zurückzuhalten. Umgekehrt gibt

es auch bei Euripides ‚sophokleische' Chöre – in aristotelischer Deutung – etwa im *Ion* oder im *Orestes* (s. Hose 1991, S. 406ff.; s. u. S. 577f.).

‚Integration in die Handlung' bedeutet beim Chor also zuerst: Gemeinsamkeit im Denken und Fühlen mit den tragisch Handelnden. Trotz dieser Gemeinsamkeit sind die Chöre aber nicht nur dadurch von den Hauptpersonen der Handlung unterschieden, dass ihnen deren schlimmes Schicksal nicht droht, sie sind auch in ihrem charakterlichen Habitus oft als Menschen gezeichnet, die eher dem Durchschnitt, dem Mittelmaß gleichen. Ein typisches Zeichen dafür ist, dass fast jeder Chor angesichts des schrecklichen Unheils, in das sich die Hauptpersonen verstricken, darum bittet, davon verschont und auf ein mittleres Maß an Glück und Unglück beschränkt zu bleiben. Die Bitte der Chöre ‚*nur nicht zuviel*' (*mēdén ágan*, *ne quid nimis*) entspricht in der Tat der schon von den Stoikern kritisierten ‚*Metriopathie*', die mit dem genauen Maß des richtigen, dem Gegenstand angemessenen Verhaltens, das Aristoteles sucht, nichts zu tun hat. So sind es dann auch in der späteren Komödie (bei Menander, Plautus, Terenz), wenn Tragödienverse zitiert werden, vor allem die Sklaven, die sich auf derartige, zur Sentenz gewordene Bitten berufen.

Nimmt man diese drei Aspekte der Chorbehandlung durch die Tragiker zusammen:

1) die Chöre gleichen eher dem Durchschnitt der Zuschauer,
2) den Chören droht das wirkliche Unglück der tragisch Handelnden nicht,
3) die Chöre denken und fühlen dennoch sehr ähnlich wie die Hauptpersonen, ja sie lassen sich in eben die Fehlhaltungen mit hineinziehen, die für das Unglück der Handelnden verantwortlich sind,

dann wird deutlich, dass die Chöre eine wichtige vermittelnde Funktion zwischen den tragischen Hauptpersonen und den Zuschauern haben. Ein in die tragische Handlung integrierter Chor unterstützt in mehrfacher Hinsicht das Ziel, Furcht und Mitleid zu erregen:

Er verringert durch seine größere Nähe zum Durchschnitt der Zuschauer den Abstand zwischen den tragischen Personen und dem Zuschauer und macht dadurch den Aspekt, unter dem das außergewöhnliche Handeln auf der Bühne dem gewöhnlichen Handeln des Zuschauers ähnlich ist, leichter erkennbar.

Dies wird auch durch die individuelle Charakterisierung des Chors gefördert. Es ist nicht eine anonyme Öffentlichkeit, sondern es sind vertraute Personen – Freunde, Gefolgsleute, in ähnlicher gesellschaftlich-politischer Funktion Tätige –, die das Handeln der Hauptpersonen aus einem eigenen (meistens gut motivierten) Interesse begleiten. Dadurch werden die Züge der Ähnlichkeit der Handelnden auf der Bühne mit dem Zuschauer konkreti-

siert. Es sind die *„dem Haus herzlich gewogenen“* Frauen von Korinth (V. 136f.), die von ihrer eigenen Lage her das schlimme Schicksal Medeas besonders gut verstehen können, die den Chor der *Medea* bilden, usw. Das heißt, der Chor schafft auf der Bühne selbst wichtige Verständnisvoraussetzungen dafür, dass der Zuschauer die Gefahren, die den tragischen Personen drohen, für etwas halten kann, das in geringerem Maß, aber in vergleichbarer Weise auch ihn treffen kann. Der Chor hat damit eine wichtige Aufgabe bei der Erregung des Gefühls der Furcht. Die ihm äußerlich scheinbar so ferne Bedrohung, die der Zuschauer auf den Handelnden zukommen sieht, geht auch ihn an.

Das Verständnis und das Mitgefühl, das die Chöre auf der Bühne für das Handeln der tragischen Personen zeigen, machen die Gründe begreifbar und im Gefühl nachvollziehbar, warum das Unglück der Handelnden unverdient ist und ihnen Mitleid gebührt.

Diese beiden Aspekte des Chorhandelns werden noch verstärkt, wenn der dem Zuschauer vertrautere, ihm ähnlichere Chor sich in die gleichen Fehlurteile und Fehlempfindungen wie die Handelnden selbst verstricken lässt. Denn anders als der Chor bemerkt der Zuschauer auf Grund seiner weiteren Perspektive sofort, dass der Chor einer verhängnisvollen Täuschung unterliegt, z. B., wenn dieser sich gegen Teiresias stellt, wenn er Deianeira rät, das Zaubermittel zu versuchen usw. Die Möglichkeit, sich als besserwisserischer Zuschauer in kleinbürgerlicher Moral über die Handelnden zu erheben und sich von ihnen zu distanzieren, wird dadurch beschnitten. Der Zuschauer muss vielmehr gerade an der Täuschbarkeit auch des Chors erkennen, wie unmittelbar er von denselben Gefährdungen mitbetroffen ist.

2. *Wird Aristoteles dem ‚lyrischen‘ Charakter der Chorpartien gerecht?*

Der Chor äußert sich in der griechischen Tragödie in drei verschiedenen Formen (s. Kapitel 12): Er nimmt, meistens in Gestalt der Chorführerin oder des Chorführers, am Gespräch der Handelnden teil, in der Regel nur mit kurzen einleitenden oder abschließenden Bemerkungen, und er äußert sich in eigenen, metrisch und musikalisch durchkomponierten Liedern, die er zum Einzug auf die Bühne (*párodos*), zum Auszug (*éxodos*) oder zwischen den einzelnen Szenen (*stásimon = Standlied*) singt. Außerdem gibt es noch *Wechselgesänge* (*amoibaíon*) zwischen den Schauspielern und dem Chor, aus denen Aristoteles v. a. den sogenannten *kommós* (Trauergesang, von *kóptō = ich schlage (mich an den Kopf, die Brust)*) heraushebt. Diese ‚Wechselgesänge‘ kommen meistens in emotional stark bewegten Partien vor, sie weisen eine ähnliche lyrische Gestaltung auf wie die großen Einzellieder des Chors.

Von diesen drei Formen der Choräußerungen gibt es bei den Sprechpartien und bei den *Wechselgesängen* keine Unsicherheit, ob sie zur Handlung ge-

hören. Die *Wechselgesänge* zeugen sogar von einem besonders starken, von heftigen Gefühlen geprägten Engagement des Chors für die jeweilige Sache der Handelnden.

Ein Beispiel aus dem *König Ödipus* ist etwa die Szene, in der Ödipus Kreon zum Tod verurteilen möchte (V. 513–696). Davon versucht der Chor Ödipus abzuhalten. Als dieser daraufhin den Chor verdächtigt, auch er wünsche sein Verderben (V. 658f.), antwortet der Chor in einem Lied mit affektisch gesteigerten Versen (V. 649f., V. 660–667, V. 689–696), in denen er Ödipus seiner bedingungslosen Loyalität versichert.

Die Frage, ob der Chor in bestimmten Partien die Handlung verlässt und in einer eher lyrischen Reflexion allgemeinere Einsichten äußert, stellt sich lediglich bei den Liedern, die der Chor allein auf der Bühne singt. In den sogenannten *Parabasen* (Hinwendungen des Chors zum Publikum) der Komödie z. B. spricht der Chor in seinem Namen oder im Namen des Dichters unmittelbar zum Publikum. Das geschieht dort ausdrücklich, der Chor gibt dem Zuschauer seine von der Handlungsbeteiligung abweichende Aussageabsicht kund. Man könnte aber vermuten, dass die Tragödiendichter allein dadurch, dass sie den Chor ein eigenes Lied vortragen ließen, zum Ausdruck bringen wollten, dass diese Lieder nicht zur Handlung gehören.

Diese Interpretationshypothese kann auf keinen Fall allgemein angewendet werden. Denn viele Chorlieder sind mit großer Deutlichkeit in die Handlung integriert. Die Tatsache allein, dass der Chor für sich selbst auf der Bühne Lieddichtungen vorträgt, genügt daher nicht, ihm eine aus der Handlung heraustretende Rolle zuzuweisen.

Die Aristotelische Behauptung, bei Sophokles und Euripides sei der Chor selbst ein Teil der Handlung, kann also nicht einfach dadurch entkräftet werden, dass seine *Poetik* überhaupt als „a theory of drama as the action of individuals in a spoken medium of mimesis“ konzipiert sei, die „*no obviously defined room*“ lasse für „*a lyric element which varies in its voice and persona between the particular and the general, the individual and the communal*“ (Halliwell 1987, S. 154). Angesichts der Tatsache, dass es Chorlieder gibt, in denen der Chor sich wie ein unmittelbar an der Handlung Beteiligter äußert, und Aristoteles solche Chorlieder fordert, kann die Frage nur sein, ob sein Handlungskonzept ausreicht, um auch die von der normalen Sprechweise der Dialogpartien abweichende ‚lyrische‘ Darstellungsweise dieser Lieder mitzuerfassen.
Die Klärung dieser Frage benötigt zwei Schritte:

1) einmal die Klärung, ob es Chorlieder (zumindest einige, auf die Aristoteles sich beziehen konnte) gibt, die eine eigene (Teil-)Handlung haben,

2) worin die Besonderheit dieser ‚lyrisch' vorgetragenen Handlung besteht.

Zu 1): Ein ganz in die Handlung integriertes Chorlied ist das bereits besprochene erste Chorlied des *König Ödipus* (V. 463–511). Ausgangspunkt, Ziel und den Weg zu diesem Ziel, der in diesem Chorlied durchschritten wird, fasse ich kurz zusammen:

Der Chor hat zu Beginn des Dramas gehört, dass der Mörder des Laios gesucht und bestraft werden müsse; er fühlt sich mit Ödipus verpflichtet, diesen Auftrag aus Delphi zu erfüllen. Er hat aber auch gehört, dass der Seher Teiresias Ödipus den gesuchten Mörder genannt hat und dass Ödipus ihm abgesprochen hat, etwas von der Seherkunst zu verstehen, die wahre Seherkunst habe er beim Lösen des Rätsels der Sphinx bewiesen, nicht von Vögeln, sondern vom eigenen Verstand belehrt.

In diesem Dilemma fühlt sich der Chor zu einer Stellungnahme aufgefordert, und er bildet sein Urteil in zwei verschiedenen Überlegungen (Strophe 1+2 und 3+4).

In den ersten beiden Strophen fragt er sich, wer der Mörder sein könne, und zeigt sich überzeugt, es müsse ein schreckliches Scheusal sein, das sich im wilden Wald herumtreibe. Apollon selbst werde mit Feuer und Blitz auf es hereinbrechen und den Auftrag, dem sie sich alle verpflichtet fühlten, ausführen. Dann sucht er einen Ausweg aus der *‚Aporie'* und den Ängsten, in die er durch den Spruch des *‚weisen Sehers'* gekommen ist (Strophe 3+4). Er findet ihn in folgender Überlegung: Teiresias hat für seine Anschuldigungen nichts Beglaubigtes vorgelegt – von einem Streit zwischen den Königshäusern in Korinth und Theben hat niemand gehört. Ohne eine solche Beglaubigung kann aber das Urteil des Sehers *‚nicht weiter tragen'* als sein eigenes, weil es dann allein auf den Verstand ankomme. Dafür aber, dass Ödipus nicht das Verderben, sondern Rettung für die Stadt ist, hat er eine Beglaubigung: Ödipus' von allen gesehenen Sieg über die Sphinx. Also, so schließt er mit Emphase, werde Ödipus nach seinem Urteil niemals einer Schandtat überführt werden.

Es ist keine Frage, dass der Chor in diesem Lied eine vollständige Handlung mit Anfang, Mitte und Ende vollzieht, und zudem nicht irgendeine Handlung, sondern eine tragische Handlung. Er ist in einer Situation, in der er etwas vorziehen oder ablehnen muss, und er sucht nach dem für ihn besten Ausweg. Das Chorlied führt in direkter Aktion die Schritte vor, in denen der Chor diesen Ausweg findet – und wie er dabei in gleicher Weise wie Ödipus die für ihn wirklich beste Lösung verfehlt. Obwohl er weiß, dass er über den tatsächlichen Tathergang und dessen Gründe nichts weiß (V. 290), und obwohl er bisher überzeugt war, Teiresias habe eine Sehergabe wie Apollon selbst (V. 283–286), glaubt er mit Ödipus, Teiresias ‚empirisch' widerlegen zu können.

In prägnanter Kompaktheit ist das Chorlied eine Tragödie im Kleinen.

Zu 2): Betrachtet man die Form der Aktivitäten des Chors in seinem Lied, ist klar, dass es sich um eine in der Sprache geäußerte innere Aktivität handelt. Obwohl der Chor am Ende dieses Lieds auch in der Tat auf der Seite des

Ödipus steht, sind die konkreten Tatfolgen nicht mehr Gegenstand des Lieds. Das Lied selbst ist beschränkt auf die Schritte, in denen der Chor sein Urteil findet. In diesem Prozess ändert sich auch seine emotionale Haltung. Der Chor beginnt in einem Zustand innerer Unsicherheit und Verängstigung und endet, nachdem er zu dem Urteil gekommen ist, dass Teiresias nicht Recht haben kann, in einer starken emotionalen Eingenommenheit für Ödipus und gegen Teiresias. Im Sinn der Vermögenspsychologie des 18. Jahrhunderts könnte man von einer Gefühlssprache reden, in der der Chor sich äußert. Denn er ist nirgends unbeteiligter Beobachter, der das Geschehen intellektuell beurteilt. Der Chor ist von Anfang an Ödipus zugetan, Ödipus' empörte Hohnrede auf den Bettelpriester, der von seiner Kunst nichts versteht (V. 387–397), hat ihn längst überzeugt. Das lässt Sophokles aber nicht in Form allgemeiner (etwa selbstreflexiver) Beschreibungen des psychischen Zustands des Chors, seiner inneren Zerrissenheit, seiner Tendenz, lieber Ödipus zu folgen usw., darstellen, sondern er lässt den Chor genau die konkreten Gedanken vorführen, in denen er sich umstimmt und sich seiner Vorliebe vergewissert.

Aus diesem Befund kann man drei Folgerungen ziehen:

1) Aristoteles hat Recht, wenn er den Chor als einen Mithandelnden bezeichnet. Sofern Handeln und Sich-Entscheiden für ihn ein und dasselbe sind (s. *Metaphysik* V, 1, 1025b24; s. o. S. 230ff.), sind die Aktivitäten des Chors ein Handeln. Der Chor löst nicht in rein intellektueller Weise eine Erkenntnisaufgabe, er stellt auch nicht etwas her, sondern er sucht in einer konkreten Situation, etwas für sich Gutes zu erreichen, und erreicht bzw. verfehlt es.
2) Das Handeln des Chors bleibt eine innere Aktivität. Sie bildet sich aus Akten des Erkennens, der mit ihnen verbundenen Lust- bzw. Unlustempfindungen und dem aus beidem sich entwickelnden Streben. Ein Akt, in dem diese drei inneren Aktivitäten zu einer konkreten Einheit verbunden sind, ist in aristotelischem Sinn ein Gefühl (*páthos*). Wenn die Empfindung und Äußerung von Gefühlen ein Signum des Lyrischen sind, dann sind die Chorlieder auch nach Aristoteles Lyrik. Sie unterscheiden sich von vielen neueren Formen der Lyrik aber dadurch, dass sie die inneren Akte, die ein Gefühl erzeugen, selbst darstellen und nicht innere Gefühlszustände beschreiben.
3) Der Chor kann daher (ohne dass darin ein Widerspruch zur *Poetik* gefunden werden muss) so charakterisiert werden, wie Aristoteles dies in seinen *Problemata physica* (922b26) tut: Der Chor ist *„ein ⟨um den Handelnden⟩ besorgter Mitspieler, der nicht in ⟨dessen⟩ Handeln eingreift* (ápraktos kēdeutēs). *Denn er gewährt denen, mit denen er zusammen ist, lediglich Wohlwollen"*.

3. Ein kurzer Blick auf die Chöre bei Euripides

Die Eigenheiten ‚lyrischen' Sprechens und Handelns, die man bei Sophokleischen Chören feststellen kann, gibt es auch bei Euripides. Auch bei ihm sind die Chöre mit starker Gefühlsregung positiv für das Handeln der tragischen Personen engagiert. Auch bei ihm besteht die Aktivität, die die Chöre in ihren Liedern vollziehen, darin, dass sie eine Stellung suchen, die sie in Fühlen und Wollen gegenüber dem Handeln der Hauptpersonen einnehmen möchten. Dabei sprechen auch bei Euripides die Chöre nicht einfach über ihre Gefühle, sondern sie beschäftigen sich verstehend und verständnisvoll mit dem, was die Hauptpersonen bewegt, und entwickeln daraus den emotionalen Habitus, mit dem sie die Handlung begleiten.

In der *Medea* etwa singt der Chor ein *Standlied* nach der Szene, in der Medea die Verwirklichung ihrer Rache und auch die Opferung ihrer Kinder für diese Rache angekündigt hat, da sie von dem König Aigeus aus Athen die Zusicherung erhalten hatte, er werde sie als Verbannte aufnehmen (V. 663–823). In den ersten beiden Strophen preist der Chor Athen als die Stadt der Weisheit, der Musen und der Liebe und drückt so seine große freudige Anteilnahme an der neuen Hoffnung für Medea aus (V. 824–845). Dann aber zeigt er sich bewegt und besorgt: Wie kann eine solche Stadt eine Mutter, die ihre eigenen Kinder getötet hat, aufnehmen? Woher will Medea die Kraft nehmen, die Kinder anzusehen und sie doch zu töten? Auf Knien fleht er sie deshalb an, die Kinder zu verschonen (V. 845–865).

In den *Phönizierinnen* gibt es eine Szene, in der Kreon von Teiresias erfährt, dass die Stadt Theben nur durch die Opferung seines eigenen Sohnes gerettet werden kann. Das möchte Kreon verhindern und schickt seinen Sohn weg. Der Sohn stimmt zum Schein in die Pläne des Vaters ein, teilt dem Chor aber mit, dass er sich freiwillig opfern werde (V. 834–1018). Der Chor bewundert diese Haltung des Menoikeus und erklärt die Größe seiner Bewunderung, indem er zeigt, dass er die Tat dieses jungen Mannes für gleich bedeutend wie die Rettungstat des Ödipus hält. Wie Ödipus die Stadt vom Fluch der Sphinx erlöst hat, so befreie jetzt Menoikeus Theben vom Fluch des Ödipus. Solche Kinder zu haben, wünscht sich der Chor (V. 1019–1066).

Wenn man keinen ausschließlich äußeren Handlungsbegriff zugrundelegt, sondern wenn Handeln eine selbständige Aktivität ist, die in einer einzelnen Situation etwas für sich Gutes zu erreichen sucht, dann wird man auch diesen Euripideischen Chören nicht absprechen, dass sie wirklich mithandeln. Sie sind in lebendiger, gefühlvoller Aktivität von sich aus an dem Geschehen beteiligt, zu dem sie sich auch ganz anders verhalten könnten. Die jungen Mädchen, die, aus Phönizien kommend, für den Dienst im Heiligtum des Apollon in Delphi auserwählt sind, teilen die hohe Gesinnung des Menoikeus und stellen sich nicht auf die Seite des besorgten Vaters. Die mit Medea befreundeten Frauen fühlen mit ihr und sind voller Empörung über Jason, aber sie sind nicht ausschließlich auf das Empörende an Jasons Verhalten fixiert wie Medea.

Natürlich bewirken auch, ja gerade die Chöre bei Euripides keine Änderung im Schicksalsverlauf der tragischen Personen. Wenn man auch bei den Hauptpersonen auf die inneren Aspekte ihres Handelns achtet, ist es aber nicht fraglich, dass sie nicht unbedeutend für deren Handeln sind. Für Medea z. B. ist es ein eigenes, großes Anliegen, den Chor auf ihre Seite zu ziehen, und sie gewinnt für die äußere wie innere Durchführbarkeit ihrer Rache viel Unterstützung durch den Chor.

Im Vergleich mit Sophokles kann man vielleicht sagen, dass die Sophokleischen Chöre in der Regel ‚menschlicher' handeln, sofern sie an typisch menschlichen Fehlverhaltenstendenzen einen größeren Anteil haben. Die Chöre bei Euripides sind demgegenüber ‚humaner', sie versuchen, die tragischen Personen zu einem menschlicheren, menschenfreundlicheren Verhalten zu bewegen. Erstaunlicherweise wird gerade dieser Aspekt, der die Euripideischen Chöre näher an das Konzept des ‚idealisierten Zuschauers' heranrückt, selten gesehen. Viele finden diesen Zuschauer ausgerechnet bei Sophokles. Es gibt aber auch bei Euripides keine Chöre, die einfach allgemeine Lebensweisheiten verkünden. Alles, was sie sagen, ist immer auf das Verhalten derer, an denen sie Anteil nehmen, bezogen.

(Über die in einem neuzeitlichen Sinn ‚poetische' Sprache der Chöre: über den Gebrauch von mythischen Vergleichen, Metaphern, Bildern usw., s. u. Kap. 21–22).

4. Die Chöre in der Interpretationsgeschichte

Die Funktion der Chöre wurde in der Interpretationsgeschichte lange nicht richtig bestimmt. Schiller z. B. fasst die schon zu seiner Zeit klassische Chorauffassung in einer Formulierung zusammen, die auch von den späteren Philologen weitgehend übernommen wurde. Der Chor, so sagt er, sei eine *„ideale Person"*, die *„den engen Kreis der Handlung [verläßt], um sich über Vergangenes und Zukünftiges, ... über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen"* (Schiller, *Die Braut von Messina*, Vorrede).

Diese Auslegung der Rolle des Chors hat dazu geführt, dass man annahm, der Chor habe die Aufgabe, die Meinung bzw. Stellungnahme des Dichters wiederzugeben oder das, was der ideal urteilende Zuschauer von der Handlung denken solle.

Dass diese bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verbreitete Chordeutung nicht konsistent mit den Choräußerungen in den Tragödien in Einklang zu bringen ist, eben weil die Chöre oft durch die Handlungsperspektive begrenzte Urteile und Gefühle vorbringen, die sich im Sinn des Ausgangs der Handlung als falsch erweisen, haben viele schon früh gesehen. Der Ausweg schien darin zu bestehen, dass man dem Chor eine ‚Multivalenz' zusprach.

Er sollte, je nach Situation, bald Meinung des Dichters, bald reflexive Reaktion des Zuschauers, bald mitspielender Akteur sein (wichtig Kranz 1933, v.a. S. 171; eine Neuformulierung der sogenannten Multifunktionalität des Chors jetzt z.B. bei Dale 1965; zur Integration der Chöre in die Handlung bei Sophokles s. v.a. Burton 1980). Manche wollen im Chor auch noch den Vertreter der kultischen Gemeinde, der die religiöse Deutung des Geschehens vorträgt, sehen.

Bis heute ist es allerdings nicht gelungen, ein Kriterium zu benennen, an dem der Zuschauer oder Leser erkennen kann, dass der Chor seine Rolle wechselt. Da es Übereinstimmung darüber gibt, dass der Chor einen großen Teil seiner Äußerungen als *dramatis persona* macht, bleibt als Grundlage der Rollendifferenzierung nur die Vermutung, bestimmte Äußerungen passten nicht zu einem bloßen Mitspieler. Die meisten neueren Interpreten tendieren inzwischen dazu, den Chor nur noch als mithandelnde Person eines Stückes zu betrachten. Diese Person habe aber die Doppelfunktion, konkrete Stellung zur Handlung zu nehmen und – v. a. in den großen Liedern – allgemeine Reflexionen anzustellen (so bleibt, trotz einer Wende der Forschung, die alte Position fast unangetastet erhalten).

Im Sinn der Aristotelischen Theorie wäre ein Abweichen des Chors von der Handlung in eine allgemeine Reflexion über Allgemeinmenschliches ein Abweichen von der Poetizität der Darstellung. Natürlich kann und soll auch der Chor Allgemeines zum Ausdruck bringen. Auch die dramatische Handlung stellt allgemeine Charaktertendenzen dar, aber in ihrer Verwirklichungsform in einer bestimmten, einzelnen Handlung. Dass diese Einarbeitung des Allgemeinen in die konkrete Handlung Sophokles und Euripides auch beim Chor gelungen ist, stellt Aristoteles ausdrücklich fest. Die Art der Chorbehandlung durch die drei großen Tragiker bezeugt auf jeden Fall, dass er sich auf belegbare Phänomene in den Tragödien selbst stützt.

Literatur zu Kapitel 18:

Die vier Arten der Tragödie: Allan 1972; Heine 1887; Lachmann 1857; Sidewell 2001.
Zur Chorbehandlung: Burton 1980; Dale 1965; Halliwell 1986, S. 238–252; Hose 1991; Kranz 1933.
Zur Handlungsgestaltung in Tragödie und Epos: Rebaudo 1991.

Schlussbemerkung zur Stellung der Kapitel 15–18 im Ganzen der Poetik

In Kapitel 7 beginnt Aristoteles die Untersuchung der Frage, „*wie beschaffen die Komposition der Handlung*“ (1450b21–23) einer Tragödie sein müsse:

Was macht aus, dass die Handlung ein Ganzes in der richtigen Größe ist (Kap. 7), dass sie Einheit hat und sich von einem bloßen Abbild der Wirklichkeit unterscheidet (Kap. 8 und 9)? Wie kann diese Handlungseinheit durch eine einfache oder komplexe Handlungsführung, d. h. durch *Handlungsumschwünge* und *Wiedererkennungen* erzeugt werden (Kap. 10 und 11)? Was sind die gegeneinander abgrenzbaren Teile einer solchen Handlung (Kap. 12)? Was muss beachtet werden, damit eine solche Handlung eine spezifisch tragische Wirkung erzielt (Kap. 13)? In welchem Verhältnis müssen Wissen und Tun bei den Handelnden stehen, damit diese Wirkung am besten entfaltet werden kann (Kap. 14)?

Am Ende des Kapitels 14 stellt Aristoteles fest, dass er bis hierher die ‚*Beschaffenheit einer tragischen Handlungskomposition*‘ (1454a13–15) erklärt hat. Die Beschaffenheit ist das, was ausmacht, dass bestimmte (‚materielle‘) Teile in eine solche Ordnung kommen, dass sie eine ganz bestimmten Aufgabe, ein ‚*Werk*‘ (*érgon*) erfüllen. Die folgenden Kapitel 15–18 befassen sich nicht mehr mit der Frage, was das ‚*Werk*‘ einer Tragödie ausmacht, d. h., was überhaupt ein tragischer *Mythos* ist, sondern damit, wie man dann, wenn man diese Bedingungen vor Augen hat, verfahren muss, um sie in der konkreten Handlungsdurchführung zu erfüllen:

Kapitel 15 leitet aus dem wahrscheinlichen oder notwendigen Zusammenhang der charakterlichen Beschaffenheit eines Menschen mit der Beschaffenheit seines Redens und Tuns (das ist die wichtigste Einheitsbedingung aus Kap. 9) vier Kriterien ab, an denen man sich bei der Verbindung von Charakter und Handeln orientieren muss, damit dieser Zusammenhang nicht gestört wird (der Charakter muss gut, angemessen, ähnlich und sich selbst gleich sein), verweist auf den wichtigsten Fehler, der sich bei der Nichtbeachtung dieses Zusammenhangs ergibt (der Handlungsausgang erscheint willkürlich und unbegründet), und skizziert die beste Möglichkeit, durch die man diesen Zusammenhang bei einer tragischen Handlung wahrt.

Die Kapitel 13 und 14 hatten die strukturellen Möglichkeiten des Verhältnisses von Erkennen und Handeln für die optimale Handlungskomposition einer Tragödie ermittelt, Kapitel 16 knüpft daran an und untersucht im einzelnen, in welcher Weise diese *Wiedererkennungen* am besten durchgeführt werden können. Kapitel 17 behandelt die Frage, wie man bei der Ausarbeitung einer Handlungskomposition verfährt, betont die Wichtigkeit der Anschauung, der Authentizität der Empfindung, skizziert den Weg vom Rohentwurf zur konkreten Ausgestaltung einer Handlung und ihrer Einbettung in die charakteristische Eigentümlichkeit des Handelns der Personen. Daran

schließt das Kapitel 18 an, zeigt vier Grundformen einer tragischen Handlungsanlage auf an den Möglichkeiten, wie man die Bedingungen darstellt, die ein Unglück erzeugen (*'Verwicklung'*), und den Weg, der ins Unglück oder fast dahin führt (*'Lösung'*), grenzt diese Art der Handlungsanlage gegen einen epischen Abwechslungsreichtum ab und erläutert abschließend noch einmal, wie eine typisch tragische Handlungsfolge ihre größte Wirkung erreicht.

Die Kapitel sind weder in ihrer Funktion innerhalb des Ganzen der *Poetik* noch in ihrem inneren Aufbau ein bloßes Sammelsurium ohne Zusammenhang mit dem, was ihnen vorausgeht und folgt, wie viele Erklärer behaupten (z.B. Lucas 1968, S. 182: *„a collection of odds and ends ... [without any] particular connexion with what precedes or follows"*). Der Gesamtzusammenhang ergibt sich aus der Folge der Kapitel, die die konkrete Ausarbeitung eines tragischen *Mythos* behandeln (Kap. 15–18), auf die Kapitel, die erst einmal erklären, was überhaupt ein tragischer *Mythos* ist (Kap. 7–14). Für das Verständnis der inneren Logik der einzelnen Kapitel ist am wichtigsten, dass Aristoteles' Grundfrage immer ist, wie in der konkreten Handlungsfolge der wahrscheinliche Zusammenhang von charakterlich bestimmten Entscheidungen, mit denen die Handlung beginnt, mit den weiteren Schritten der Handlung gewahrt werden kann.

Kapitel 19

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

§ 1 Die Aufgabe der *Denkweise* bei der *Handlungskomposition* (56a33–b8)

Nachdem in den Kapiteln 7–18 die ,konstitutiven Teile' einer Handlungskomposition und die Bedingungen ihrer konkreten Durchführung (einschließlich der charakterlichen Voraussetzungen) behandelt wurden, bleiben von den im Kapitel 6 ermittelten Bauprinzipien einer tragischen Handlung noch *,Denkweise'* (*diánoia*) und *,Sprachgestaltung'*, *,Ausdrucksweise'* (*léxis*), die einer genaueren Erklärung bedürfen. Dem Grundsatz folgend, dass jeder Gegenstand in der ihm gemäßen Disziplin behandelt werden muss, verweist Aristoteles für die sachgerechte Analyse alles dessen, was zur *,Denkweise'* gehört, auf die *Rhetorik*. Er umreißt aber kurz den Gegenstandsbereich: Von der *,Denkweise'* hängt alles das ab, was man (sc. wenn man jemanden nicht

in Bezug auf einen geometrischen Lehrsatz, sondern im Bereich konkreter Handlungsentscheidungen überzeugen will) mit den Mitteln des Arguments erreichen muss. In diesen Bereich gehörten das Beweisen und das Widerlegen, das Erzeugen von Gefühlszuständen und die Mittel und Wege, wie man eine Sache mehr oder weniger bedeutend erscheinen lässt.

Aristoteles verweist zugleich auf bestimmte Überschneidungen, die sich daraus ergeben, dass man vieles von dem, was man mit dem Argument bewirkt, auch durch eine (bloße) Handlungsdarstellung zuwege bringen kann. Mitleid und Furcht, Steigerung oder Abschwächung der Bedeutung einer Handlung, den Eindruck der Plausibilität einer Handlung, alles das kann man auch ohne Argument *‚herstellen‘* (*paraskeuázein*), wie Aristoteles sich ausdrückt (1456b4). Man richtet sich dabei sogar nach denselben Kriterien. Wenn man möchte, dass jemand bemitleidet wird, muss man auf jeden Fall zeigen, dass er unverdient zuviel leidet. Der Unterschied liegt aber darin, dass man dann, wenn man solche Ziele mit dem Mittel argumentierender Rede verfolgt, sich auch nach den Prinzipien und Kriterien des *‚Logos‘* richten muss. Die diesem Bereich eigentümlichen Bedingungen müssen also auch in der Dichtung beachtet werden, auch wenn ihre Analyse zur *Rhetorik* gehört.

§ 2 Für die *sprachliche Gestaltung* einer Dichtung hat die Kenntnis der Satzarten keine große Bedeutung (56b8–19)

Die Aufgabe, die Aristoteles der Sprache in einer Dichtung gestellt sieht, hat er im 6. Kapitel als Vermittlung, ‚Verdolmetschung‘ (*hermēneía*) durch das Mittel der Bezeichnung beschrieben (s. o. Kap. 6, S. 331). Wenn er in diesem Kapitel ohne weitere Erklärung von der Denkweise zur Sprachgestaltung übergeht, dann deshalb, weil klar ist, dass die Sprache durch die Formen ihrer Bezeichnungen genau das ‚verdolmetschen‘ soll, was in den besonderen Formen der rhetorisch-poetischen Argumentation erkannt wurde. Aus dem Bereich der Sprache greift er zunächst die grammatische Differenzierung der verschiedenen Satzarten auf. Es war offenbar ein beliebtes Verfahren der Literaturkritik der Sophisten, poetische Texte auf ihre Sprachrichtigkeit zu überprüfen. So hatte Protagoras Homer kritisiert, weil er Gebet und Befehlsform nicht auseinanderhalten könne. Zu Beginn der *Ilias* fordere er die Muse auf, vom Zorn des Achill zu singen, obwohl er eigentlich zu ihr beten wolle. Die Lächerlichkeit dieser Kritik nimmt Aristoteles zum Anlass, die Beantwortung der Fragen, ob etwas ein Imperativ, eine Bitte, eine Drohung, eine Frage usw. ist, dem Schauspielunterricht zuzuweisen. Dafür, wie man etwas betont und vorträgt, sind diese Unterschiede wichtig (und natürlich auch für den Elementarunterricht in Grammatik), nicht aber für die Beurteilung der dichterischen Qualität einer Sprache.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Die Aufgabe der *Denkweise* bei der *Handlungskomposition* (56a33–b8)

Die Tatsache, dass Aristoteles die Behandlung der *Denkweise* (*diánoia*) der Rhetorik zuweist, macht es erforderlich, sein Konzept von Rhetorik und die funktionale Stellung der *diánoia* in ihr knapp zu skizzieren und gegen nicht-aristotelische Rhetorikvorstellungen abzugrenzen. Es ist ja gerade die sogenannte Rhetorisierung der Literatur in der Renaissance, die die Vorstellung, Dichter könne man durch das Erlernen eines formalen Regelwerks werden, begünstigt hat. Der Zusammenbruch der ‚aristotelischen Nachahmungspoetik' mit ihren auf Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit gegründeten Regeln gegen Ende des 18. Jahrhunderts und der Zusammenbruch der rhetorischen Tradition der Literatur fallen zusammen.

Aristoteles hält aber mit Platon (v. a. *Phaidros* 266d–269d) an der Wende gegen die Formalisierung der Rhetorik (v. a. durch die Sophisten), gegen ihre Reduzierung auf Methoden und Regeln, mit denen beliebige Inhalte anschaulich angenehm, emotional erregend und überzeugend dargestellt werden können, fest (s. o. Kap. 1, S. 196 und S. 215ff.).

Die Grundposition der Aristotelischen *Rhetorik* ist demgegenüber: Rhetorik ist nicht eine Technik des Überzeugens, sondern sie ist eine methodisch geschulte Erkenntniskompetenz, im gesamten Bereich menschlichen Handelns, in dem es keine exakte Beweisbarkeit gibt, herauszufinden, was bei jedem Einzelnen überzeugend und glaubwürdig ist (*Rhetorik* I, 1 und 2, v. a. 1355b26–35). Diese Kompetenz kann und soll auch genutzt werden, um andere zu überzeugen, aber nur von dem, was wirklich und nicht nur zum Schein – aufgrund der bloßen Darstellung – überzeugend ist. Die Rhetorik dient sogar gerade dazu, diesem Schein kritisch gewachsen zu sein, indem sie zeigt, wann ein überzeugendes Argument schlüssig ist und wann nicht (s. v. a. *Rhetorik* II, 24).

Der Unterschied zwischen einer Technik des Überzeugens und der Kompetenz, das Überzeugende in etwas zu erkennen und zu vermitteln, ist, trotz vieler Gemeinsamkeiten in den Formen der Durchführung, grundlegend. In einer Technik des Überzeugens geht es darum, mit Mitteln der formalen Gestaltung von Sprache und Struktur beliebigen Inhalten, z. B. trockenen oder moralisch anspruchsvollen Inhalten, anschauliche und emotionale Lebendigkeit und Wirksamkeit zu verschaffen. Den Gegensatz zu dieser Rhetorik bildet das Naturgenie, das nicht nach erlernten Regeln produziert, sondern in dem vom ihm geschaffenen Werk selbst Regeln setzt (s. dazu Kap. 22, S. 651ff.). Aristoteles unterläuft (auch) diesen Gegensatz, indem er einerseits

keine abstrakten, bei allen Inhalten gleichen Regeln aufstellt, andererseits die produktive Schöpferkraft, der ein Werk seine ihm eigene Gestalt und Ordnung verdankt, nicht der unerklärlichen Innerlichkeit des Genies überlässt. Er versucht vielmehr zu ermitteln, was einen Redner befähigt, seiner besonderen Aufgabenstellung mit den ihr gemäßen Mitteln gerecht zu werden, ohne dabei auf die unkontrollierbare Kontingenz von Einfällen angewiesen zu sein, und wie diese Fähigkeit, zu der auch in seinem Sinn ein natürliches ‚Genie' gehören muss (*Poetik*, Kap. 17, s. o. S. 547f. und S. 551ff.), methodisch geschult werden kann.

Wenn man nicht nur auf eine willkürliche und manipulative Weise überzeugen will, sondern mit Gründen, die so rational sind, wie der Gegenstand es zulässt, muss man nach Aristoteles drei Aufgabenbereiche beachten:

(1) Man muss darauf achten, dass sich in jeder Rede der Sprechende selbst mit präsentiert (*Rhetorik* I, 2, 1356a2–15). Das muss in der Rhetorik geschult geschehen, d. h. nicht einfach dadurch, dass die Hörer über einen bestimmten Redner schon eine Meinung haben, sondern die Rede selbst muss dazu beitragen, den Redner als glaubwürdig erscheinen zu lassen. Dieses Ziel wird sie erreichen, wenn sie zeigt, dass der Redende die Person ist, die selbst das, wovon sie möchte, dass ihre Hörer es vorziehen oder meiden, in ihrem Charakter verkörpert (ein literarisches Beispiel ist die große Rede der Medea bei Euripides, in der sie sich den Frauen als Mitleidensgenossin präsentiert, V. 214–266). Daraus ergeben sich eben die Forderungen, die Aristoteles auch für die dichterische Darstellung erhebt: Der Charakter des Redners muss gut sein (s. Kap. 15 der *Poetik*), und der Redner muss selbst die Gefühle haben, für die er seine Hörer einnehmen will (s. Kap. 17 der *Poetik*, o. S. 547f.). Auch in der *Rhetorik* ist die Forderung, dass der Redner einen guten Charakter haben müsse, nicht einfach ‚moralisch' in einem neuzeitlichen Sinn. Wichtig ist vielmehr, dass er nur in diesem Fall etwas von dem verstehen kann, wozu er rät oder abrät, was er verteidigt oder kritisiert, lobt oder tadelt. (Das sind die drei Gegenstandsbereiche der Rhetorik, s. Rapp 2002, Bd. 1, S. 355–370; Bd. 2, S. 134–248.) Wie könnte jemand, der keinen Begriff von Scham und keinen Sinn für das, wovor man sich schämen muss, hat, die Gesichtspunkte und die Worte finden, mit denen man andere für oder gegen ein Schamgefühl einnimmt?

(2) Man muss wissen, wie man die Hörer in einen bestimmten emotionalen Zustand versetzen kann (*Rhetorik* I, 2, 1356a14–20 und II, 1–17). Das bedeutet nicht, dass der Redner ein Könner in der Modulation der Stimme und der Eindrücklichkeit der Gesten sein soll, sondern, wie auch aus der *Poetik* klar ist, wie Aristoteles aber im 2. Buch der *Rhetorik* im einzelnen durchführt, dass man bei jedem Gefühl wissen muss, auf was es sich richtet, in welchem Zustand man geneigt oder unfähig ist, es zu empfinden, was das richtige Maß, der richtige Augenblick für die Entstehung dieses Gefühls ist,

usw. Alles das also, was in einem aristotelischen Sinn die Rationalität eines Gefühls ausmacht (s. o. Kap. 6, S. 333ff.), das muss der Redner kennen, da er nur so sich selbst in den richtigen emotionalen Zustand hineindenken und seine Hörer in ihn bringen kann.

(3) Die bei weitem wichtigste Voraussetzung für einen guten Redner ist aber, dass er in der Lage ist, überzeugende Gründe aufzufinden (im Sinne der *heúresis, inventio*) und zu begreifen, warum sie überzeugend sind. Dazu gibt es nach Aristoteles zwei Grundmöglichkeiten: Man kann entweder aus einem oder mehreren Einzelfällen das Allgemeine, von dem sie bestimmt sind, zu gewinnen suchen. Das geschieht in einem streng wissenschaftlich oder ‚dialektisch' vorgehenden Verfahren in der später sogenannten ‚Induktion' (*epagōgḗ*), in der Rhetorik orientiert man sich dabei an *Beispielen* (*parádeigma*). Oder man kann von einem Allgemeinen ausgehen und aufzuweisen versuchen, welche Einzelfälle ihm zuzuordnen sind. In streng wissenschaftlichen oder ‚dialektischen' Verfahren bedient man sich dabei des syllogistischen Schließens, in der Rhetorik sind es *Enthymeme.*

Zur Frage, was die beiden rhetorischen Argumentationsformen, die Aristoteles unterscheidet, d. h., was *Beispiel* und *Enthymem* sind, gibt es wichtige, weiterführende Forschungen (v. a. Sprute 1982, jetzt zusammenfassend Rapp 2002, Bd. 2, S. 223–248, mit Literaturangaben), es gibt aber eine Reihe zentraler Verständnisfragen, die noch kontrovers beantwortet werden. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit der antiken und mittelalterlichen Auslegungstradition, die fast durchweg das *Enthymem* als einen verkürzten Syllogismus begriff, bei dem man sich etwas ‚dazudenken' muss (daher der Terminus *Enthymem*, der bedeutet, dass man etwas ‚in seinem *thymós*', in seinem Inneren selbst erwägt, überlegt), es geht aber auch um die Vergleichbarkeit der Verfahren der Induktion und Deduktion mit den entsprechenden rhetorischen Verfahren (z. B. ist das *Enthymem* überhaupt eine Deduktion?, ist das, was Aristoteles *Enthymem* nennt, eine Vorform des stoischen *modus ponens* und *tollens*?, usw.). Diese kontroversen Fragen haben fast alle ihren Ursprung in einer von Aristoteles abweichenden Auffassung des Syllogismus. Wenigstens die Grundzüge des Syllogismuskonzepts der *Aristotelischen Analytiken* müssen daher expliziert werden, damit die Argumentationsformen, die Aristoteles vom Redner und Dichter erwartet, einem historisch zutreffenden Logikbegriff zugeordnet werden können. Dies ist um so wichtiger, als die spätantiken und mittelalterlichen Kommentatoren die *Poetik* der *Logik* zurechnen (s. Black 1990; Lameer 1993). Ein historisch angemessenes Logikverständnis ist deshalb für die richtige Bestimmung der systematischen Einordnung der *Poetik* bei Aristoteles notwendig.

Exkurs zur Logik und ihrer Gliederung bei Aristoteles

Die Aristotelische Syllogistik unterscheidet sich von den Formen einer modernen Aussagenlogik und den mit ihr verwandten oder aus ihr weiterentwickelten Formen formaler Logiken v. a. dadurch, dass sie eine sogenannte ‚Term'- oder ‚Begriffslogik' ist, die Verhältnisse von Begriffen und nicht von Aussagen zueinander untersucht. Die Aussagenlogiken, wie sie z. B. Frege oder Carnap ausgebildet haben, haben in der Antike eine weitgehende Entsprechung in der stoischen Logik. Das hat Benson Mates schon 1953 überzeugend gezeigt, seither hat dies die Forschung grundsätzlich bestätigt und im Detail korrigiert (v. a. Frede 1974a und 1974b). Aus der Sicht dieses Logikverständnisses scheint die Aristotelische Logik zu ihrer Begründung auf die Aussagenlogik angewiesen zu sein (s. v. a. Patzig 1969).

So gut wie alle antiken und mittelalterlichen Kommentatoren, denen die stoische Logik zum Teil noch gut bekannt war, teilen diese Auffassung nicht, sondern halten die Aristotelische Syllogistik für grundlegend. Was Syllogistik ist, wird – in enger Anlehnung an den Aristotelischen Text – in der Regel so erklärt (s. z. B. Philoponos, *In Anal. Pr.*, S. 30–36:

Die Möglichkeit (und Notwendigkeit), etwas durch einen Schluss zu beweisen, gibt es, weil es Unterschiede gibt. Weder wenn alles völlig gleich, noch wenn alles völlig verschieden wäre, könnte man irgendetwas erkennen. Man kann daher etwas (von dem schon Bekannten Verschiedenes) nur deshalb erschließen, weil es Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten gibt. Wenn man weiß, dass Professoren Beamte sind und (wenn es so ist) dass Beamte eine Pension und keine Rente bekommen, weiß man auch, dass Professoren eine Pension bekommen. ‚Eine Pension zu bekommen' ist also etwas, was Professoren und Beamten gemeinsam ist, auch wenn ein Professor nicht einfach ein Beamter ist, sondern innerhalb der Beamten einen besonderen Status hat. Aus der Prüfung des Umfangs der Gemeinsamkeiten bzw. Nicht-Gemeinsamkeiten verschiedener Begriffe ergeben sich die Formen des Schließens.

Die Gemeinsamkeit zwischen Verschiedenem kann man nur feststellen, wenn man wenigstens drei verschiedene Begriffe hat (wobei der Begriff von ‚Begriff' sehr weit gefasst sein kann und einfach etwas für sich Verstehbares meint), von denen zwei jeweils in einem bestimmten Verhältnis zu dem dritten stehen (*Zweite Analytiken* I, 19). ‚Professorsein' und ‚Pensioniertwerden' sind Begriffe, von denen man nur dadurch bemerkt, dass sie miteinander etwas gemeinsam haben, dass man entdeckt, dass sie über den Begriff des Beamten miteinander verbunden sind. Das Pensioniertwerden gehört zum Begriff des Beamten, und das Beamtersein zum Begriff des Professors (genauer: in einem bestimmten Zeitabschnitt in einem bestimmten Land).

Wenn das Verhältnis verschiedener Begriffe zueinander über die Gemeinsamkeit, die sie mit einem dritten haben, untersucht wird, ist die Mindestvoraussetzung jeder derartigen Bestimmung, dass zwei solche Verhältnisse, in denen etwas zu etwas anderem in Beziehung steht, vorliegen. ‚Etwas in Bezug auf etwas' ist nach Aristoteles die Grundstruktur des Satzes (*ti katá tinós*). Der einfachste Syllogismus setzt also zwei (Aussage-)Sätze voraus, die zwei ‚äußere' Begriffe über ihre Verhältnisse zu einem gemeinsamen ‚Mittel'-Begriff miteinander verbinden und dadurch ihre bestimmte Gemeinsamkeit sichtbar machen.

Im Sinn der Aristotelischen Logik hat in einem Satz das Subjekt eine materielle Funktion. Natürlich ist ein Professor nicht einfach ‚Materie'. In dem Satz ‚Professoren sind Beamte' hat das Subjekt ‚Professor' aber keine andere Funktion, als anzuzeigen, dass er ein möglicher Träger, und das heißt, dass er in gleichem Sinn ein Träger des Prädikats ‚Beamter' ist wie Postboten, Polizisten usw. Als Subjekt des Prädikats ‚Beamter' kommt es auf das *eídos* des Professors für sich selbst nicht an, sondern nur auf einen für alle Beamten gleichen, relativ unbestimmten Aspekt, etwa ‚Staatsdiener'. Etwas, was vielem Bestimmten gegenüber das immer gleiche (relativ) Unbestimmte ist, heißt bei Aristoteles ‚Materie'. Demgegenüber hat das Prädikat im Satz die Stelle des (relativ) Allgemeinen und ‚Eidetischen'. ‚Beamtersein' ist ein bestimmter Sachverhalt mit bestimmten Charakteristika, der vielem Einzelnen zukommen kann.

Mit diesen Bestimmungen hat man bereits alle Elemente, aus denen sich die verschiedenen Schlussfiguren ergeben. Ein Schluss kommt zustande, wenn man einen Mittelbegriff zu (mindestens) zwei ‚Außenbegriffen' hat. Dieser Mittelbegriff kann in den beiden Prämissen entweder einmal die Subjekts-, einmal die Prädikatsstelle einnehmen – so entsteht die erste Figur; oder er kann in beiden Prämissen die Prädikatsstelle haben, dann entsteht die zweite Figur; oder er hat in beiden Prämissen die Subjektstelle, dann entsteht die dritte Figur.

Die Bedeutung dieser drei Figuren liegt in dem Aufweis der unterschiedlichen Art der Gemeinsamkeit zwischen den drei Termen. Im eigentlichen Sinn ‚Mittelbegriff', der zwischen den Außentermen vermittelt, ist der Mittelbegriff nur, wenn er in der einen Prämisse Prädikat, in der anderen Subjekt ist. Denn dann ist er einmal Begriff für etwas Allgemeines, das in etwas anderem verkörpert, instanziiert ist (‚Professoren sind Beamte' – hier ist das Beamtensein das Allgemeine, von dem die Professoren nur eine mögliche Instanz sind), zum anderen ist er selbst Subjekt, Träger, Instanz von etwas Allgemeinem (‚Beamte werden pensioniert' – hier sind die Beamten eine Instanz der Möglichkeit, pensioniert zu werden). Der Begriff des Beamten enthält so den Begriff des Pensioniertwerdens in sich. Dadurch, dass er zugleich

dem Begriff des Professors allgemein zukommt, macht er das ihn bestimmende Allgemeine ‚Pensioniertwerden' auch als Bestimmungsmoment des Professors sichtbar.

Allein diese Schlussfigur ist nach Aristoteles streng beweisend und schafft sichere neue Erkenntnis. Da diese Eigenheit dem Syllogismus in der Neuzeit allgemein bestritten wird, möchte ich wenigstens darauf hinweisen, dass dieser heuristische Charakter dem Syllogismus in der skizzierten antiken Interpretation wirklich zukommt. Um das zu sehen, muss man beachten, dass die eigentliche Aufgabe bei der Bildung eines Syllogismus das Finden eines geeigneten Mittelbegriffs ist.

Wenn man z. B. an einem Lebewesen ein merkwürdiges Organ, das man nicht kennt, beobachtet, muss man, um herauszufinden, um was für ein Organ es sich handelt, irgendeine mögliche Hypothese dazu bilden. Zum Beispiel kann man prüfen, ob dieses Organ – genauer: das Lebewesen mittels dieses Organs – Licht und Farbe unterscheiden kann. Tut es dies, wird man erschließen, dass dieses Organ das Sehorgan dieses Lebewesens bildet.

Dieses Verfahren ist ein korrekter Syllogismus in aristotelischem Sinn. Denn die Hypothese ist gebildet mit Blick auf ein mögliches Allgemeines, das dieses Organ mit einem Sehorgan gemeinsam haben könnte: „Einem Organ, mit dem ein Lebewesen Licht und Farbe unterscheidet, kommt der Begriff ‚Sehorgan' zu. Mit diesem Organ unterscheidet dieses Lebewesen Licht und Farbe. Dieses Organ ist ein Sehorgan." Das Wissen über dieses Organ hat man also gewonnen, weil man bereits einen (allgemeinen) Begriff des Sehorgans hatte, der (per definitionem) das Unterscheidenkönnen von Licht und Farbe voraussetzt.

In analoger Weise muss man ja auch, wenn einem die Altersversorgung der Professoren unbekannt ist, nach einem Allgemeinen Ausschau halten, das einerseits eine bestimmte Altersvorsorge mit sich bringt, andererseits auch den Professoren zukommt: Sie sind Beamte, also bekommen sie Pension.

Die nächste Schlussfigur entsteht, wenn der Mittelbegriff in beiden Prämissen Prädikat ist. In dieser Figur kann man keinen bejahenden Schluss ziehen, der wirklich schlüssig ist. Ein Aristotelisches Beispiel ist: ‚Schwangere sind blass. Diese Frauen sind blass. Diese Frauen sind schwanger.' Die Gemeinsamkeit des Prädikats ‚Blässe' zwischen Schwangeren und anderen Frauen reicht nicht hin, um den blassen Frauen das Prädikat ‚schwanger' sicher zuzusprechen.

Ein verneinender Schluss kann in dieser Figur aber zustande kommen: ‚Alle Menschen sind Lebewesen. Kein Stein ist ein Lebewesen. Kein Mensch ist ein Stein', ist ein inhaltlich natürlich unsinniges, logisch aber korrektes Beispiel der alten Kommentare. (Ein naturwissenschaftliches Beispiel wäre etwa: ‚Alle Biomoleküle haben einen Metabolismus. Kein Atom hat einen Metabolismus. Kein Biomolekül ist ein Atom.')

Die dritte Figur entsteht, wenn der Mittelbegriff zweimal Subjekt ist. In dieser Figur kann überhaupt nichts Allgemeines, weder bejahend noch verneinend, erschlossen werden, lediglich etwas Singuläres. Sie hat daher keinen wissenschaftlichen Wert. Beispiel: ‚Ein Stein ist weiß. Alle Steine sind leblos. Ein Weißes ist leblos.'

Für das Verständnis der Bedeutung des syllogistischen Schließens für die besonderen Formen des rhetorischen Schließens kann bereits die Beachtung dieser elementaren Grundzüge der Aristotelischen Syllogistik zur Vermeidung folgenreicher Missverständnisse beitragen:

Die Aristotelische Logik ist kein ‚formaler' Logik-Kalkül in dem Sinn, dass in ihr aus axiomatisch gesetzten Prämissen oder aus anderen Evidenzen nach formalen Ableitungsregeln etwas deduziert wird. Für die Schlüssigkeit der Syllogismen in den verschiedenen Figuren hat die Anordnung der Prämissen und die Art ihrer Formulierung keine, zumindest keine beweisrelevante Bedeutung.

Der Unterschied zwischen gültigen und ungültigen Schlüssen hat zuerst eine inhaltliche Begründung. Man muss etwas über das (tatsächliche) Verhältnis verschiedener Begriffe zueinander wissen. Nur wenn das Beamtensein den Professoren und das Pensioniertwerden den Beamten zukommt, ist der Schluss ‚Professoren werden pensioniert' gültig. Der ‚formale' (in aristotelischer Terminologie: der ‚materiale') Aspekt der Aristotelischen Logik besteht darin, dass man von beliebigen Begriffen weiß, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen müssen, wenn man aus diesem Verhältnis in gültiger Weise etwas Neues erschließen können soll. Wenn man weiß, dass der Mittelbegriff dem einen Außenbegriff als Subjekt, dem anderen als Prädikat zukommt, dann ist der Schluss gültig, und in analoger Weise ist das bei den vielen von Aristoteles entwickelten und geprüften Verhältnissen der möglichen Gemeinsamkeit und Verschiedenheit von Begriffen zueinander der Fall.

Die aristotelischen ‚Schlussregeln' sind keine Schemata, in die man Beliebiges einsetzt, sondern sie machen aufmerksam, worauf man achten muss, wenn man mögliche Begriffsverhältnisse untersucht. Dazu muss man prüfen, ob es einen Begriff gibt, der den Begriffen, die man zueinander in Bezug setzen möchte, gemeinsam ist, in welcher Weise er gemeinsam ist – als Subjekts- und/oder Prädikatsbegriff –, dann auch in den bekannten Differenzierungen: der Qualität nach, ob er bejahend oder verneinend gebraucht wird, der Quantität nach, ob er für alles oder für einiges gilt, usw.

Im Unterschied zu der in der ganzen Neuzeit vorherrschenden Meinung, Syllogismen hätten keinen schöpferischen Erkenntniswert, sie taugten nur zur nachträglichen Bestätigung dessen, was man ohnehin schon wisse, und

seien reine Tautologien, bietet die Aristotelische ‚Analytik' eine Fülle von allgemeinen Gesichtspunkten, die dazu beitragen, *‚sich Beweise zu verschaffen'* (*Rhetorik* 1356a33f.). Sie informiert darüber, welche Beziehungen unter voneinander verschiedenen Begriffen es erlauben, Teilinhalte von den einen Begriffen auf die anderen zu übertragen und dadurch Aspekte an zuvor nur isoliert betrachteten Begriffen zu entdecken, die überhaupt noch nicht bekannt waren. Deshalb betont Aristoteles in allen seinen Formulierungen des Syllogismus, dass in ihm etwas über das hinaus (*pará taúta*) erschlossen werde, was bereits bekannt ist, und zwar allein auf Grund dessen, was in dem Bekannten bereits enthalten ist (z. B. *Rhetorik* 1356b12–19).

Nur weil die aristotelische Logik keine formale Logik in dem heute üblichen Sinn ist, ist überhaupt erklärbar, weshalb er *‚wissenschaftliche'*, *‚dialektische'* und *‚rhetorische'* Syllogismen unterscheidet. Diese Syllogismen unterscheiden sich durch die Gegenstandsklassen, die in ihnen behandelt werden. *‚Wissenschaftliche'* Syllogismen bestehen aus Aussagen über Gegenstände, *‚die nicht anders sein können und allgemein sind'*, *‚dialektische'* Schlüsse befassen sich mit dem, was allgemein wahrscheinlich ist, *‚rhetorische'* Schlüsse, die *Beispiele* und die *Enthymeme*, mit dem, was in den jeweiligen besonderen Fällen wahrscheinlich bzw. aus konkreten Zeichen erschlossen ist. (Eine vorzügliche Erklärung dieses Logikkonzepts findet man noch bei den arabischen Kommentatoren, v. a. bei Avicenna und Averroes, s. Würsch 1993.)

In einer ‚formalen' Logik wäre eine solche ‚materiale' Unterscheidung sinnlos. Es macht keinen Unterschied, welche Inhalte man in einen formalen Kalkül einsetzt. Dass Aristoteles über mögliche Inhalte, die man in Syllogismen einsetzen kann, nachdenkt, liegt daran, dass er, anders als es ihm unterstellt wird, gerade dem heuristischen Gebrauch des syllogistischen Denkens besondere Beachtung geschenkt hat. *„Ein Schluss zeigt etwas von etwas (anderem) mit Hilfe des Mittelbegriffs"* (*Zweite Analytiken* II, 4). *„Alles Suchen ist Suche nach einem Mittelbegriff"*, denn der Mittelbegriff ist die Antwort sowohl auf die Frage *‚Gibt es etwas?'* als auch *‚Was ist etwas?'* (ebd. II, 2). Eine solche Frage ist immer die Frage nach einem Grund, z. B.: ‚Ist das ein Zusammenklang?' ‚Was ist eine Harmonie?' Wer so fragt, will wissen, was ausmacht, dass Töne zusammenstimmen können. Die Antwort: ‚ein bestimmtes Zahlenverhältnis zwischen tiefen und hohen Tönen', zeigt dasjenige Gemeinsame auf, das es möglich macht, tiefen und hohen Tönen den Begriff ‚harmonisch' zuzuordnen. Dieses Gemeinsame zu finden (bzw. zu finden, dass es ein solches Gemeinsames nicht oder teilweise nicht gibt), ist die Aufgabe, zu deren Erfüllung der Syllogismus eine formale Handhabe gibt. Denn er zeigt die bestimmbaren Möglichkeiten, wie etwas mit etwas verbunden oder von ihm abgegrenzt ist, auf. Er stellt so Gesichtspunkte für die Suche und Kriterien für die Bestimmung der genauen Form der Gemeinsamkeit zur Verfügung.

Wenn daher der Syllogismus nicht nur der Prüfung der logischen Valenz eines Arguments dient, sondern auch der Findung neuer Erkenntnis, dann spielt die Frage nach dem Status der Prämissen, in welcher Weise und bis zu welchem Grad sie geeignet sind, die Bedingungen eines Syllogismus so zu erfüllen, dass er nicht nur formal schlüssig, sondern auch eine gesicherte Erkenntnis liefert, eine wichtige Rolle.

Es macht das Besondere seiner Wissenschaftstheorie aus, dass Aristoteles auch für die Frage nach dem ‚materialen' Status der Prämissen nach allgemeinen Antworten gesucht hat. Ob ein Schluss ‚gültig' ist, hängt davon ab, wie der Mittelbegriff die beiden Außenbegriffe verbindet. Unter rein ‚formalen', von Aristoteles her müsste man richtiger sagen, unter rein quantitativen Bedingungen kommt es dabei darauf an, ob die Prädikate den Subjektstermen allgemein oder nicht allgemein zu- oder abgesprochen werden. Wird das ‚Beamtersein' den Professoren zu oder abgesprochen, und zwar allen oder nur einigen Professoren?

Für die Beantwortung dieser Fragen, von denen die Wahrheit der Prämissen abhängt, ist nach Aristoteles nicht nur die Kenntnis des Einzelfalls zuständig (‚Sind Professoren Beamte?'), es gibt auch dafür allgemeine Gesichtspunkte, von denen her man prüfen kann, in welcher Weise etwas etwas (anderem) zu- oder abgesprochen werden kann. Es sind diese Gesichtspunkte, an denen man den Status der Prämissen überprüft, die für das Verständnis der Besonderheit eines rhetorischen Schlusses relevant sind. Sie unterscheiden sich durch den Grad der Sicherheit, wie genau man wissen kann, dass etwas etwas (anderem) zukommt.

(1) Wissenschaftliche Syllogismen: Die Wissenschaftlichkeit eines Syllogismus' resultiert für Aristoteles daraus, dass in ihm die Prädikate den Subjektstermen nicht nur in dem uns geläufigen Sinn ‚allgemein' zukommen, dass sie für alle Subjekte gelten, sondern dass darüber hinaus die Prädikate den Subjekten *von ihnen selbst her, als ihnen selbst und in einem primären Sinn* zugesprochen werden. Nur dann, wenn man nachweisen kann, dass ein Prädikat einem Subjekt in diesem strengen Sinn zukommt, kommt es ihm nach Aristoteles wirklich allgemein zu. In dem Syllogismus ‚Wenn Gleichheit allen Radien eines Kreises zukommt und Radien eines Kreises zu sein bestimmten Geraden zukommt, dann kommt Gleichheit diesen Geraden zu' kommt das Wissen, dass alle Radien eines Kreises gleich sind, aus dem Begriff des Kreises selbst. Die weiße Hautfarbe kommt einem Homo sapiens nicht zu, weil er Homo sapiens ist, sondern weil er unter bestimmten klimatischen Bedingungen lebt. Die Gleichheit der Radien kommt dem Kreis aber von ihm selbst her zu, weil er ein Kreis ist, und auch nur, sofern er ein Kreis ist (und nicht etwa, weil er als Kreis immer auch eine ebene Figur ist). Das Wissen von der Gleichheit der Radien muss daher nicht erst durch eine

zusätzliche Argumentation gewonnen werden, sondern ist im Begriff mitenthalten. Sofern etwas Kreis ist, sind auch die Radien gleich. Die Gleichheit der Radien kommt irgendeinem materiellen Kreis, z.B. im Sand, nicht notwendig zu, wohl aber dem Begriff oder der Sache Kreis. Wenn es die Sache gibt, gibt es auch das ihr Zukommende. Einen wissenschaftlichen Beweis kann man also nur führen, wenn man zeigen kann, dass etwas einer Sache von ihr selbst her, als ihr selbst und ihr zuerst zukommt (d.h. nicht von etwas anderem her; auch ein gleichseitiges Dreieck hat eine Innenwinkelsumme von 180 Grad, aber nicht weil es gleichseitig ist, sondern weil es überhaupt ein Dreieck ist; s. *Zweite Analytiken* I,4 und 5, dazu Schmitt 2003a, S.407–417).

(2) Dialektische Syllogismen: Wenn etwas nicht in striktem Sinn einer Sache von ihr selbst her zukommt, sondern ihr zukommen kann oder auch nicht zukommen kann, bewegt man sich im Bereich ‚dialektischen' Schließens (s. Wagner/Rapp 2004, S.11–20). In diesem Bereich kann nicht mit wissenschaftlicher Exaktheit festgestellt werden, ob etwas mit etwas verbunden oder nicht verbunden ist. Man kann aber die größtmögliche Sicherheit suchen, indem man sich auf das stützt, was etwas in der Regel oder meistens zukommt oder was die meisten oder die besten Kenner für das halten, was einer Sache zukommt. Wenn etwas einer Sache nicht strikt von ihr selbst her zukommt muss man prüfen, woher es ihr zukommt. Professoren werden nicht als Professoren pensioniert, sondern als Beamte oder Staatsdiener. Das Pensioniertwerden kommt dem Professor also von etwas Allgemeinerem, von einer ‚Gattung' her zu. Dass er regelmäßig für Studierende Vorlesungen hält, kommt dagegen ihm eigentümlich zu, auch wenn diese Eigentümlichkeit nicht alles Wesentliche aussagt, was einen Professor zum Professor macht. Dass er einen dunklen Anzug trägt, kommt ihm mehr oder weniger beliebig zu. Diese Unterschiede, ob etwas einem von einem Allgemeineren her zukommt oder von sich selbst her oder von etwas, was ihm eigentümlich oder akzidentell zukommt, bilden die später sogenannten Prädikabilien: Grundmöglichkeiten, wie etwas von etwas ausgesagt werden kann.

Innerhalb dieser Grundmöglichkeiten, wie etwas etwas von ihm selbst oder von anderem her zukommen kann, kann man wieder allgemeine Gesichtspunkte beachten, die sich aus einer dieser Formen ergeben. Wenn man etwas von etwas Allgemeineren, Gattungshaften her beurteilt, z.B. dass die Lust ein Gut sei, kann man prüfen, ob wirklich jede Lust ein Gut ist. Wenn jemand etwas Eigentümliches mit etwas verbindet, z.B. ‚wissenschaftlich arbeiten' mit Professoren, ist klar, dass jemand, der das nicht mehr tut, auch kein Professor mehr ist, usw.

Diese allgemeinen Gesichtspunkte, von denen her man beurteilt, ob oder in welchem Maß etwas etwas zukommen oder nicht zukommen kann, nennt Aristoteles *tópoi* (‚Örter'). Sie sind *„der Ort, von dem aus man ⟨eine Prü-*

fung/Widerlegung) in Angriff nehmen muss" (*Topik* VIII, 1, 155b5), wie er selbst sagt. Auch wenn nicht ganz klar ist, ob der Wortgebrauch seinen Ursprung in dieser Deutung hat (er könnte auch aus der Mnemotechnik kommen) – von der Sache her ist das der gemeinte Sinn von *tópos*.

‚Dialektische' Schlüsse stützen sich bei ihrer Prämissenbildung auf diese allgemeinen Gesichtspunkte, sie dienen als Kriterien, um Identität und Verschiedenheit festzustellen, und sind für das (bedingte) Maß der Sicherheit dieser Schlüsse verantwortlich. Der Schluss ‚Professoren sind Beamte, Beamte werden pensioniert, Professoren werden pensioniert' ist rein formal ein Barbara-Schluss der ersten Figur (d. h. nur mit a = allgemein bejahenden Aussagen). Vom Status seiner Prämissen her ist er ein dialektischer Schluss, denn man muss als Professor nicht Beamter sein. Die Verbindung zwischen Professor und Beamtersein ist nur akzidentell, sofern in manchen Ländern Professoren als staatliche Hoheitsträger gelten. Dass Aristoteles einen Unterschied macht zwischen wissenschaftlichen und dialektischen Schlüssen, kommt deshalb nicht einfach daher, dass er in ein rein formales System materiale, inhaltliche Aspekte einmischt. Der Gegensatz ‚formal-material' ist zu pauschal. Aristoteles erörtert in der *Topik* nicht Einzelinhalte, sondern Aussagemöglichkeiten, denen im Bereich des Empirischen die größtmögliche Allgemeinheit zukommt.

(3) Rhetorische Schlüsse: Beispiel (*parádeigma*) und *Enthymem*: ‚Wissenschaftliche' Schlüsse befassen sich nur mit dem, was etwas von ihm selbst her zukommt, d. h. mit seinen notwendigen und zugleich zureichenden Bedingungen. Sie gelten daher strikt allgemein von der ‚Sache selbst'. ‚Dialektische' Schlüsse erreichen diese wissenschaftliche Allgemeinheit nicht, denn sie befassen sich nicht mit einer Sache, sofern sie (nur) diese Sache ist, sondern mit ihren empirischen Instanzen und den möglichen Beziehungen, in denen diese zu etwas stehen, was ihnen (nur) mehr oder weniger allgemein zukommt. Ein ‚dialektischer' Schluss ist daher nicht beweisend, aber ‚überzeugend'. Das hat er mit den ‚rhetorischen' Schlüssen gemeinsam, bei denen der Abstand zum Sachallgemeinen noch größer ist. Auch die Rhetorik bewegt sich im Bereich des empirisch Wahrscheinlichen und ist nicht wie die Mathematik oder die Medizin auf bestimmte Gegenstandsbereiche festgelegt. Ihr Bereich ist aber enger als der der Dialektik, er beschränkt sich auf das, *was im menschlichen Handeln so oder auch anders sein kann*, also im weitesten Sinn auf den Bereich des ‚Politischen' (*Rhetorik* I, 2, 1357a1–7). Das hat sie mit der Dichtung gemeinsam. Gemeinsam mit der Dichtung ist ihr auch, dass sie das Allgemeine nicht allgemein zu ermitteln sucht, sondern so, wie es in den Einzelfällen verwirklicht ist. Das wird besonders deutlich bei den Schlüssen aus Beispielen.

Ein Schluss aus Beispielen ist das rhetorische Gegenstück zur *epagōgḗ* in der Dialektik. Eine *epagōgḗ* schließt vom Einzelnen auf das Allge-

meine. ‚Der beste Steuermann, Wagenlenker, Arzt ist der, der das größte Sachwissen hat. Also ist der, der das größte Sachwissen hat, der Beste.' Ein solcher Schluss ist nicht zwingend, aber er ist anschaulich und überzeugend (*Topik* I, 12), und er versucht, das Allgemeine, von dem er überzeugen will, auch allgemein zu erfassen und zu benennen. Ein Schluss aus Beispielen in der Rhetorik verzichtet auf diese Verallgemeinerung und bleibt ganz in der Dimension des Einzelfalls. Dennoch sucht auch ein solcher Schluss, etwas Gemeinsames in Verschiedenem aufzuweisen. ‚Peisistratos forderte eine Leibwache und benutzte sie, um Tyrann zu werden. Ebenso Theagenes in Megara. Also will auch Dionysios Tyrann werden, denn er fordert eine Leibwache' (*Rhetorik* 1357b27–58a2). Die allgemeine Prämisse: ‚Wer eine Leibwache fordert, will Tyrann werden', bleibt unausgesprochen. Das für die rhetorische Überzeugung Entscheidende eines solchen Schlusses aus Beispielen ist nicht die vollständige Aufzählung aller Fälle. Entscheidend ist vielmehr, dass im Beispiel ein bestimmter Zusammenhang (‚Leibwache – Tyrann') deutlich vor Augen gestellt wird und durch den Nachweis der Ähnlichkeit (‚auch er fordert eine Leibwache') auf einen anderen Fall übertragen werden kann (s. auch *Erste Analytiken* II, 24, 68b38ff.). Abstrakt formuliert, besteht die Aufgabe des Rhetors bei einem Beispielschluss darin, dass er zeigt, ‚dass dem mittleren Begriff der erste (äußerste) zukommt, und zwar wegen eines dem dritten Ähnlichen' (ebd.) (dem ‚Eine-Leibwache-Fordern' des Dionysios kommt das ‚Tyrann-werden-Wollen' wegen des ähnlichen Bestrebens der eine Leibwache fordernden Tyrannen Peisistratos und Theagenes zu).

Im Unterschied zur *epagōgḗ* und zum Beispiel, die vom Einzelnen ausgehend etwas Allgemeineres oder Ähnliches aufweisen, nimmt das *Enthymem* wie der dialektische Schluss den umgekehrten Weg und versucht, von einem Allgemeineren oder Ähnlichen her zu zeigen, dass etwas Einzelnes zu diesem Allgmeineren gehört. In der Antike und im Mittelalter war es üblich, einen Syllogismus dann *Enthymem* zu nennen, wenn er um die sog. größere Prämisse, d.h. um die Prämisse, in der (im Idealfall) dem Mittelbegriff das ihm zukommende Allgemeine zugesprochen wird, verkürzt war. *Enthymematisch* bedeutete auch im wissenschaftlichen Sprachgebrauch, dass eine allgemeine Begründung nicht ausgeführt, sondern nur angedeutet war. Diesen Sprachgebrauch gibt es bereits bei Aristoteles selbst. In dem Satz ‚Halte als Sterblicher nicht an einem unsterblichen Zorn fest' „*scheint*", wie Aristoteles sagt, „*der Grund durch*", nämlich durch den Zusatz ‚als Sterblicher'. Ausgeführt würde er etwa lauten: ‚Als Mensch soll man sich nicht wie ein Gott gebärden.' Einen solchen Satz nennt Aristoteles selbst *enthymematisch* (*Rhetorik* II, 21, 1394b20–26).

Diese Bestimmung erklärt das rhetorische *Enthymem* nicht hinreichend. Wenn man sie ganz für falsch erklärt, wie das die meisten neueren Interpre-

ten tun, führt das aber leicht dazu, dass man übersieht, dass in ihr der wichtigste Hinweis auf das Wesentliche eines rhetorischen *Enthymems* (sozusagen auf *enthymematische* Weise) enthalten ist. Diese Bestimmung ist nur unter rein formalem Gesichtspunkt unvollständig. Denn rein formal kann auch ein ‚wissenschaftlicher' oder ‚dialektischer' Schluss *enthymematisch* sein. Die meisten (‚wissenschaftlichen' oder ‚dialektischen') Syllogismen, die Aristoteles selbst in seinen Schriften gebraucht, sind *enthymematisch*, d. h. nicht vollständig durchgeführt. Der Philosoph Aristipp, der, auf eine Insel verschlagen, am Strand geometrische Beweisfiguren sah und sagte: ‚Ich sehe die Spuren von Menschen', formulierte *enthymematisch* einen sicheren, keinen nur rhetorischen Beweis, denn er stützte sich auf ein Allgemeines, das dem Menschen allgemein von ihm selbst her zukommt: darauf, dass nur der Geometrie als Wissenschaft treiben kann, der über Denkfähigkeit verfügt (und dass der Mensch ein denkendes Wesen ist). Durch die Zahl der Prämissen unterscheiden sich die Schlussarten nicht voneinander.

Sie unterscheiden sich aber durch die Art, den Status der Prämissen. Dieser Unterschied kommt aus der Art der Allgemeinheit, die in einer Prämisse erreicht wird. Kommt etwas einer Sache von ihr selbst her, als ihr selbst und ihr als erster zu (‚wissenschaftlicher Schluss')? Kommt es ihr in der Regel, nach Ansicht der meisten, Besten usw. zu (‚dialektischer Schluss')? Mit diesen Formen des Allgemeinen befasst sich die Rhetorik nicht. Sie ist auf dasjenige Allgemeine konzentriert, das einem oder mehrerem Einzelnen konkret zugesprochen werden kann. Wenn etwa Achill gelobt werden soll, dann wird man nicht darüber sprechen, dass er ein Mensch (weil er Geometrie treiben kann) oder ein Halbgott war, sondern z. B. davon, dass er Hektor, den besten Troianer, besiegt hat. Diejenigen (allgemeinen) Gründe (Topen), die eine solche Tat als besonders lobenswert erscheinen lassen, sind der Gegenstand des Redners (*Rhetorik* 1396a3–b22).

Obwohl der Redner wie der Dialektiker nicht auf Gegenstände, die ein Spezialwissen brauchen, eingeschränkt ist, geht es ihm nicht um allgemeine Einsichten in Bereichen, in denen etwas auch anders sein kann, sondern er will überzeugen und beeinflussen. Sein Bereich ist also dort, wo man etwas, was auch anders sein kann, durch Gründe beeinflussen kann (wo man, wie Aristoteles sagt, ‚mit sich zu Rate gehen', ‚überlegen' kann). Das ist der Bereich des Handelns, den die Rhetorik mit der Dichtung teilt. Für die Frage, ob es gerechtfertigt ist, dass Medea Jason bestrafen will, muss man nicht ermitteln, was Gerechtigkeit überhaupt ist, aber man muss allgemeine Gesichtspunkte kennen, die ein konkretes Handeln als gerecht oder ungerecht erscheinen lassen: Er hat mich um Eltern und Heimat gebracht, er hat heiligste Eide verletzt, usw.

Diese allgemeinen Gesichtspunkte, die der Redner kennen muss, fallen nach Aristoteles unter die Grundkategorien ‚gut und schlecht' (bei einer Rede,

in der man jemanden zu etwas rät, *génos symbouleutikón*, *genus deliberativum*); lobenswert/schön und kritikwürdig/hässlich (bei einer Rede, in der man jemanden lobt oder kritisiert, *génos epideiktikón*, *genus demonstrativum*); gerecht und ungerecht (wenn es um Recht und Unrecht geht, *génos dikanikón*, *genus iudiciale*), oder sie kommen aus den Verhaltenstendenzen bestimmter Charaktere, etwa des Mitleidigen oder Ängstlichen. Dazu gibt es noch einige, die man auf alle diese Bereiche anwenden kann, z.B. dass das, was für den Erleidenden gilt, auch für den Täter gelten muss, dass das, was der Gegner einem vorwirft, auch für diesen selbst gelten muss, usw. (*Rhetorik* II, 22 und 23).

Alle diese Gesichtspunkte findet man, indem man sich ‚*möglichst nah an die Sache*' (von der man etwas verstehen muss) hält, von der man überzeugen will (*Rhetorik* 1396b4–18), und nicht von Allgemeinheiten her argumentiert, aus denen man erst in langer Schlussfolgerung den nötigen Gesichtspunkt entwickeln könnte. Außerdem braucht man diese Gesichtspunkte auch nicht für sich zu thematisieren, sondern man wendet sie unmittelbar an. Dass es ungerecht ist, heiligste Eide zu verletzen, muss nicht gesagt werden, es genügt, aus der Verletzung der Eide die Folgerungen zu ziehen.

Noch wichtiger aber als die Frage, ob in einer rhetorischen Argumentation diese allgemeinen Gesichtspunkte für sich selbst thematisiert werden, ist, dass sie nicht auf das sie begründende Allgemeine zurückgeführt werden. Dass das nicht Aufgabe des Rhetors ist, ergibt sich auch aus der Einzeldurchführung der Aufgaben des Rhetors durch Aristoteles. Bei der Erörterung etwa der beratenden Rede analysiert er nicht, was gut und schlecht ist, d. h., worin das Glück des Menschen besteht. Dies zu untersuchen, ist Sache der Ethik. Aber er untersucht, welche Gesichtspunkte sich aus den allgemeinen Meinungen über das Glück für den Redner im Einzelfall ergeben: ob das, was jemand vorziehen soll, gute Herkunft ist, ob es viele oder gute Freunde sind, ob es Schönheit, Stärke, Tugenden sind usw., und wenn es etwa um die Herkunft geht, ob dann alle Einwohner Einheimische sein müssen usw. (*Rhetorik* I, 5).

Der eigentliche Unterschied zwischen einem dialektischen und einem rhetorischen Schluss ist also nicht, dass im *Enthymem* eine Prämisse fehlt, sondern dass der Redner seine Prämissen nicht im Bereich des Allgemeinen für sich selbst sucht, sondern in den konkreten Formen, in denen es unmittelbar für eine einzelne Handlungsentscheidung relevant ist. Ein *Enthymem* stützt sich gewissermaßen immer auf das ‚nächste Allgemeine'. Nimmt man den wissenschaftlichen Syllogismus der ersten Figur zum Maß, und sie allein ist nach Aristoteles ein Syllogismus im vollen Sinn, dann fehlt dem *Enthymem* der Qualität nach genau die ‚größere Prämisse', d. h. die Prämisse, in der das dem Mittelbegriff von ihm selbst her zukommende Allgemeine benannt ist.

In der *Medea* des Euripides z. B. möchte Medea Kreon überreden, dass er sie nicht sofort aus der Stadt ausweist. Um ihm die Furcht vor ihrer Intelligenz zu nehmen, sucht sie in diesem Punkt eine Gemeinsamkeit mit ihm herzustellen und sagt: *„Niemals sollte ein Mann, der vernünftig denkt, seinen Kindern eine zu hohe Bildung geben, denn zu dem Vorwurf, zu nichts nützlich zu sein, ernten sie auch noch Missgunst und Neid"* (sc. ‚und es geht ihm dann mit ihnen wie jetzt mir mit dir') (V. 294–298).

Das ist, wie Aristoteles sagt, ein *Enthymem* (*Rhetorik* II,21, 1394a28–34). Es hat, wie die meisten *Enthymeme*, die er diskutiert, keine syllogistische Form. Dem Sinn nach ist es aber ein verkürzter Schluss, denn der begründende Nachsatz enthält die Voraussetzung, aus der die Folge, dass ein vernünftiger Vater seine Kinder nicht zu sehr bilden soll, abgeleitet ist: ‚Überintelligente Kinder sind verhasst.'

Unausgesprochen setzt Medea natürlich noch mehr voraus: dass zu hohe Intelligenz zu Hass und Missgunst führt, dass Hass und Missgunst etwas Schlechtes sind, dass ein verständiger Vater nichts Schlechtes für seine Kinder will usw. Diese Prämissen verstehen sich einerseits von selbst. Denn wenn intelligente Kinder beneidet werden, dann natürlich, weil Intelligenz beneidet wird. Andererseits verstehen sie sich keineswegs von selbst, sondern beruhen auf problematischen Annahmen. Dass es hoher Bildung oder Intelligenz grundsätzlich zukommt, Hass und Missgunst zu ernten, dürfte in dieser Allgemeinheit kaum beweisbar sein. In diesem Sinn ist dieses *Enthymem* auch dann, wenn man seine (selbstverständliche) ‚*maior*' ausformuliert, ein verkürzter Schluss: Das eigentliche Allgemeine, auf das sich dieser Schluss stützt, möchte Medea gar nicht berührt wissen. Ihr genügt das nächstliegende Allgemeine, die Erfahrung, die viele mit intelligenten Kindern machen können und an die sie Kreon erinnern kann.

Umgekehrt ist der Schluss: ‚Ich sehe geometrische Beweisfiguren, also gibt es hier Menschen', nur der Form nach *enthymematisch*, inhaltlich stützt er sich auf eine ausformulierbare und im Argument auch gemeinte ‚größere Prämisse': auf den Zusammenhang zwischen Vernunft und Geometrie.

Wenn man also berücksichtigt, dass es in einem Schluss vor allem um diejenigen Inhalte geht, die seine Beweiskraft begründen, dann fehlt in jedem rhetorischen Schluss die größere, d. h. den allgemeinen Grund für den erzielten Schluss benennende Prämisse. (Man muss dabei aber den Begriff des wissenschaftlich Allgemeinen einsetzen: Allgemein ist, was etwas von ihm selbst her, als ihm selbst und ihm zuerst, d. h. in zureichendem Sinn, zukommt. Die meisten neueren Logiker stützen sich auf den auch von Aristoteles benutzten weiten Begriff des Allgemeinen, dass Allgemein das ist, was von mehrerem prädiziert werden kann. Dann entfallen alle Grade des Allgemeinen – wissenschaftlich, dialektisch, rhetorisch –, und die Logik wird rein ‚formal'.)

Die rhetorische Weise der Argumentation durch ‚Beispiel' und *Enthymem* hat die Besonderheit, dass sie von etwas ausgeht, was den Fällen, über die sie redet, mit ähnlichen Fällen gemeinsam ist. Diese Gemeinsamkeiten, nicht ein wissenschaftlich Allgemeines bilden die Begründungsbasis ihrer Schlüsse. Diese Gemeinsamkeiten sind gewissermaßen ‚das nächste Allgemeine' zu den jeweiligen Einzelfällen (also etwas Allgemeines, das aber für den jeweiligen Einzelfall in konkret bestimmter Hinsicht besonders charakteristisch und spezifisch ist). Aristoteles behandelt sie, wie gesagt, unter dem Begriff *tópos*. Es sind die ‚Örter', von denen her man (je spezifisch oder überhaupt) zu- oder abrät, lobt oder tadelt, verurteilt oder freispricht.

Man rühmt Achill nicht (sc. als Achill), wenn man sagt, er sei ein Troiakämpfer, wohl aber, wenn man sagt, er habe den stärksten, besten Gegner besiegt. Medea verurteilt Jason nicht einfach, weil er ungerecht ist, sondern weil er heiligste Eide gebrochen hat, usw. Bei den Beispielschlüssen wird nicht einmal dieses nächste Allgemeine (‚heilige Eide brechen', ‚den Besten besiegen') ausgesprochen, aber es wird durch die im Beispiel vorliegende anschauliche Deutlichkeit eines bestimmten Zusammenhangs (z. B. zwischen Leibwache und Tyrannis) suggeriert.

Diese Art der Argumentation haben Rhetorik und Dichtung gemeinsam. Beide haben als Gegenstandsbereich das konkrete, einzelne Handeln, genauer das, was für die Entscheidung, so oder anders zu handeln, direkt relevant ist und mit dem Mittel der Rede bewerkstelligt werden kann.

Beide haben daher die Aufgabe, von den Einzelfällen, die ihr jeweiliger Gegenstand sind, ausgehend, Ähnlichkeiten, d. h. etwas, was in Verschiedenem identisch ist, zu finden und von daher aufzuzeigen, dass etwas gegen anderes abgegrenzt oder genauso beurteilt werden muss. Die große Vielfalt möglicher Gesichtspunkte (*tópoi*), die allein Aristoteles in seiner *Topik* und *Rhetorik* ermittelt, zeigt, dass dafür Genie und Technik in gleicher Weise vorausgesetzt werden müssen.

Der Unterschied zwischen Rhetorik und Dichtung im Gebrauch rhetorischer Argumentationen liegt in der unterschiedlichen Funktion, die diese in beiden Bereichen erfüllen. In der Rhetorik geht es um die direkte Beeinflussung einzelner Entscheidungen (mit allen dazugehörenden Besonderheiten, auch den möglichen Verführungen durch die ‚Realität'. Der Redner Lysias soll einem kritischen Leser einer Rede gesagt haben, er habe sie ja nicht zum – genauen – Lesen, sondern zur – einmaligen – Beeinflussung des Richters geschrieben).

Die Besonderheit rhetorischer Argumentation in der Dichtung kommt nicht einfach daher, dass in der Dichtung Einzelentscheidungen nur für den Zuschauer oder Leser dargestellt, fingiert werden. Immerhin muss auch diese Fiktion genau die Elemente enthalten, die für die Einzelentscheidung in gleicher Weise notwendig wären. Das, was Medea im Drama zu den befreun-

deten Frauen von Korinth sagt, könnte sie auch als historische Person sagen. Das Besondere besteht vielmehr darin, dass in der Dichtung die rhetorische Argumentation Teil eines *Mythos* bilden muss. Das heißt, dass die Rede in das Ganze einer Handlung eingefügt sein muss und genau die Funktion erfüllen muss, die ihr als Teil dieser einen, einheitlichen Handlung zukommt. Das ist es, was ihre poetische Qualität ausmacht. Dichtung wählt aus Geschehnissen in der Wirklichkeit diejenigen aus, die Folge einer bestimmten Entscheidung eines Menschen mit bestimmtem Charakter sind, oder erfindet eine solche Handlung (s. Kap. 9, 1451b8–26). Was Medea in ihrer großen Rede (V. 214–266) zu den Frauen von Korinth sagt, ist nicht Ergebnis einer bloßen Augenblicksreaktion und auch nichts, was viele sagen könnten, sondern es ist bestimmt durch ihren Charakter, ihre Vorgeschichte, ihre konkreten Handlungsziele und durch die Aufgabe, die diese Rede zur Erfüllung dieser Ziele an dieser Stelle leisten muss.

Auch die im Sinn einer formalen Rhetorik ‚rhetorische' Qualität dieser Rede muss an der Erfüllung dieser Aufgabe gemessen werden: Ihre Disposition, von wo sie ihren Anfang nimmt, wie sie auf einen Höhepunkt zusteuert, welche Argumente sie einsetzt, genauso wie die Stilhöhe, die sie sucht, die sprachlichen Mittel, Tropen, Metaphern, Figuren usw., die sie gebraucht, müssen mit Blick auf diese Aufgabe ausgewählt und ihr angemessen sein. Leistet sie dies, ist sie eben dadurch nicht ‚bloße Rhetorik', sondern Dichtung.

Wenn es für die Wende zur Genieästhetik im 18. Jahrhundert charakteristisch ist, dass sie dem subjektiven Erleben, Fühlen, Wollen ‚authentischen' Ausdruck geben will und sich deshalb gegen die Normen und Regeln der Rhetorik wendet, dann teilt sie diese Ablehnung einer rein formalen Normativität mit Aristoteles, Aristoteles ist vielleicht in der Ablehnung noch strenger. Eine Dichtung, die eine überall gleiche Stilhöhe einhält, in der die Sprachgestaltung und die Struktur der Anlage insgesamt nach technischen Regeln erfolgt, ist in seinem Sinn nicht nur ohne Genie, sie ist schlechte Dichtung. Antigone spricht anders als Kreon und dieser anders als der Wächter (in der *Antigone* des Sophokles). Dass die Handlung der *Medea* des Euripides einen eher geradlinigen Verlauf nimmt, der *König Ödipus* dagegen durch *Wendepunkte* und *Wiedererkennungen* bestimmt ist, liegt an der Eigenart der individuellen Handlungsweise der tragischen Personen, nicht an rhetorischen Bauprinzipien. Die *Rhetorik* und die *Poetik* sagen etwas darüber, wie man diese Angemessenheit an das individuelle Handeln erreicht, sie stellen keine Regeln auf, wie ein künstlerischer Handlungs- oder ein rhetorischer Redeverlauf im allgemeinen auszusehen hat, welcher Mittel er sich bedienen muss usw. All dies muss sich in der Rhetorik aus dem Ziel, das Überzeugende zu erkennen und zu vermitteln, in der Poetik aus dem Ziel, das Einheitliche an einer Handlung zu sehen und darzustellen, ergeben. Wo in der Dichtung

argumentiert wird, d. h., wo es auf die Darstellung der *diánoia* eines Charakters ankommt, muss Dichtung im aristotelischen Sinn rhetorisch sein. Sie ist dabei aber natürlich an die Erkenntnisfähigkeiten desjenigen Charakters, den sie darstellen will, gebunden. Sie wird also auch manchmal unpassende Beispiele, Scheinenthymeme, unintelligente Schlüsse vorführen und in diesem Sinn um der charakteristischen Darstellung willen von einer möglichst vollkommenen Rhetorik abweichen.

Literatur zu Kapitel 19:

Logik bei Aristoteles und in der Stoa: Frede 1974a, 1974b; Mates 1953; Patzig 1969; Schmitt 2003a, S. 407–417.

Rhetorisches Argumentieren: Benmakhlouf 1996; Black 1990; Kirby 1995; Plum 1985; Rapp 2002, Bd. 2, S. 223–248; Sprute 1982.

Kapitel 20

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

In den Kapiteln 20–22 befasst sich Aristoteles mit Fragen der sprachlichen Gestaltung in der Dichtung (zu *léxis* in der *Rhetorik* s. Rapp 2002, Bd. 2, S. 807). Kapitel 20 beginnt mit einer Analyse der Elemente, aus denen sich eine sprachliche Äußerung aufbaut. Aristoteles unterscheidet zwischen dem sprachlichen Ausdruck (*léxis*), dessen Funktion es ist, durch Formen der Bezeichnung (Laute) (erkannte) Inhalte zu vermitteln (s. Kap. 6, S. 331), und der Aussage von etwas über etwas (*lógos*). Der Unterschied zwischen *léxis* und *lógos* ist für ihn der Unterschied von Materie und Form. Der wichtigste Grund für diese Unterscheidung ist, dass die lautliche Äußerung, auch wenn sie einheitlich ist – weil sie ein einfacher, nicht weiter teilbarer Laut ist oder weil sie in einer grammatischen Struktur zu einer Einheit verbunden ist –, nicht die Einheit eines gemeinten Sinns verbürgt. Der einfache Laut kann gar nichts bedeuten, die formal einheitlich gestaltete Sprachäußerung kann mehreres, voneinander zu Unterscheidendes meinen, z. B. im Fall einer sprachlichen Mehrdeutigkeit. Erst in der Aussage, in der dem Sinn und nicht nur dem Wort nach Eines Einem zu- oder abgesprochen wird, ist das in der äußeren Sprachgestalt Einheitliche auch zur Einheit eines gemeinten Sinns verbunden. Deshalb ist der *lógos* das, was der sprachlichen Äußerung erst Eindeutigkeit gibt. Unter diesem Gesichtspunkt ist die sprachliche Äußerung das Material für den *lógos*. Wie man aus Backsteinen zwar nicht Beliebiges bauen kann, aber auch nicht nur Eines, sondern Vieles, Verschiedenes, für

das sie geeignet sind, so kann die sprachliche Äußerung (mündlich wie schriftlich) in entsprechender Form geeignet sein, der Funktion, Eines von Einem auszusagen, zu dienen. Sie ist gewissermaßen das Werkzeug (*órganon*), durch das diese Einheit zum Ausdruck gebracht wird.

Mit der Frage, wodurch, in welchen Formen, die lautlich-sprachliche Äußerung die Aufgabe erfüllen kann, Teil einer einheitlichen Aussage zu sein, beginnt Aristoteles seine Analyse der Rolle der Sprache in der Dichtung. Die einfachsten Bauteile, aus denen eine funktionale Einheit gebildet werden kann, nennt er terminologisch ‚Elemente'. Element ist etwas immer in Bezug auf diese Einheit. Wenn man die Buchstaben die letzten Elemente der Sprache nennt, dann nicht, weil man ihre materiale Gestalt nicht noch weiter auflösen könnte. Wenn man aber z. B. ein ‚H' in senkrechte und waagrechte Striche auflöst, hat man keine für die Sprache spezifischen Elemente mehr vor sich, man kann aus diesen Strichen z. B. auch geometrische Figuren aufbauen, nicht auflösbar sind die Buchstaben nur als einfachste Einheiten einer sprachlichen Äußerung (s. *Metaphysik* V, 3).

Als die einfachsten ‚materialen' Bestandteile jeder sprachlichen Äußerung führt Aristoteles an: Buchstabe, Silbe, Verbindungspartikel, Gliederungspartikel, Nomen, Verb, Kasus, Satz.

Die Reihenfolge und die Auswahl dieser sprachlichen Elemente folgt dem Prinzip, wie Bedeutung in einer zusammengesetzten sprachlichen Einheit durch In-Beziehung-Setzen von Einheiten zustande kommen kann. Daher beginnt die Analyse mit Elementen, die an sich und für sich keine Bedeutung in einer komplexen sprachlichen Einheit haben, führt über Einheiten, die andere Einheiten, die etwas bedeuten, zueinander in bestimmter Weise in Beziehung setzen (ohne selbst etwas für sich zu bedeuten), bis hin zum einfachen Satz, der die erste Form selbständiger Bedeutung in einer komplexen Einheit ist, weshalb zuvor die beiden wichtigsten Elemente einer solchen Satz-Einheit, das Nomen und das Verb, definiert werden.

§ 1 *Buchstabe* (56b22–34)

Grundsätzlich bestimmt Aristoteles alle Bestandteile der sprachlichen Äußerung sowohl in Bezug auf ihre Lautgestalt als auch in Bezug auf die Bedeutung, die durch sie vermittelt wird. Den Buchstaben bestimmt er allein in Bezug auf seine Lautgestalt (die vom schriftlichen Buchstaben bezeichnet wird). Dass der Buchstabe, wenn er als Teil von Silbe und Wort betrachtet wird, von sich her keine Bedeutung trägt, setzt er als selbstverständlich voraus. Der Buchstabe ist die einfachste Form einer lautlichen Äußerung, d. h., er hat in sich keine weitere Differenzierung, ist einfach, ‚unteilbar'. Diese Unteilbarkeit ist aber noch keine zureichende Erklärung, denn es gibt auch

bei Tieren einfache Lautäußerungen. Damit eine einfache Lautäußerung zum Buchstaben, d. h. zum Teil einer zusammengesetzten, bedeutungstragenden Äußerung wird, muss er die Eignung zur Zusammensetzung mitbringen, und er wird auch nur in Bezug auf diese Geeignetheit Buchstabe genannt.

Die Arten der Buchstaben bestimmt Aristoteles so, wie man es auch heute noch in den meisten Grammatiken lesen kann, betont aber stärker, dass Halbvokale nicht nur ‚Approximanten' sind, sondern durch Anstoßen oder Reiben mit der Zunge zu Selbstlautern werden.

Es gibt Vokale, Halbvokale und Konsonanten, die sich durch die Art, wie sie hörbar werden, unterscheiden: von sich her hörbar, durch Anstoßen von sich her hörbar (z.B. ‚s', ‚r') oder nur zusammen mit anderen Buchstaben hörbar. Man differenziert sie weiter nach der Formung des Mundes oder dem Ort, an dem sie erzeugt werden (Gutturale, Dentale, Labiale), danach, ob sie aspiriert oder nicht aspiriert sind (Aspiratae, Tenues, Mediae), nach ihrer Länge und Kürze und nach ihrer Tonhöhe (je nach Akzent: Akut = hoch, Gravis = tiefer, Zirkumflex = steigend–fallend).

Da Aristoteles die Sprachanalyse mit der lautlichen Ausdrucksform, auf die sich die schriftliche Bezeichnung bezieht, beginnt, verweist er die Klärung dieser in unserem Sinn grammatischen Fragen in die Metrik, d.h. in eine Unterdisziplin der Musik, der Wissenschaft von Lauten und Tonverhältnissen.

§2 *Silbe* (56b34–38)

Silbe ist ein aus Konsonant und Vokal bzw. Halbvokal zusammengesetzter Laut, der als solcher keine Bedeutung hat. Aristoteles verweist auf die Möglichkeit, einen Konsonanten mit einem Halbvokal, der durch Anstoßen von sich her hörbar wird, zusammenzusetzen, z. B. ‚g' mit ‚r' zu ‚gr'. Das bereits ergibt eine Silbe, genauso, wie wenn man noch einen eigentlichen ‚Selbstlauter' dazu setzt und ‚gra' bildet. Die Aussage, dass auch die Zusammensetzung eines Halbvokals mit einem Konsonanten bereits eine Silbe bilde, ist im Sinn der Aristotelischen Analyse sinnvoll und auch grundsätzlich bedenkenswert. Denn die Halbvokale werden durch bloßes Anstoßen zu einem Selbstlauter, sie brauchen, um ein ‚selbstlautender Laut' zu werden, keine Ergänzung durch einen Vokal. Also brauchen sie auch in der Zusammensetzung mit einem Konsonanten keinen zusätzlichen Vokal, um eine Silbe zu bilden. Die von Kassel (56b36) in den Text gesetzte ‚crux' ist unnötig, Aristoteles will genau das sagen, was im Text steht.

Auch die Fragen der unterschiedlichen Bildung von Silben verweist Aristoteles in die Metrik.

§ 3 *Verbindungspartikel* (*sýndesmos*, *coniunctio*) (56b38–57a6)

Die Frage, was Aristoteles unter einer Verbindungspartikel versteht, gilt bis heute als ungeklärt, auch die Textüberlieferung ist nicht eindeutig (s. unter Einzelerklärung). Das liegt daran, dass seine Beschreibung sehr abstrakt und (noch) unspezifiziert ist. Nur so kann sie alle einschlägigen Phänomene umfassen. Die erste Bestimmung des *sýndesmos* muss diese Allgemeinheit haben wegen der Funktion, die diese Verbindungspartikeln in Aristoteles' System der Entstehung von Bedeutung haben: Sie umfassen alle die Wörter, die für sich allein keine eindeutige Bedeutung haben, die aber dazu geeignet sind, andere Bedeutungseinheiten zueinander in bestimmter Weise in Beziehung zu setzen. Wie Buchstaben und Silben gehören die Verbindungspartikeln zu den Lautäußerungen, die von sich her noch keine Bedeutung haben, sie gewinnen aber eine Bedeutung durch ihre Stellung und Funktion im Satz oder auch in einer anderen Verbindung mehrerer Bedeutungseinheiten zu einer Einheit.

Aristoteles bestimmt sie erst von ihrer Stellung, dann von ihrer Funktion her (Pagliaro 1956): Der Stellung nach können sie am Anfang, am Ende und in der Mitte eines Lautkomplexes mit einheitlicher Bedeutung stehen, am Anfang aber nur, wenn sie einen Bezug (sc. zu einer anderen Bedeutungseinheit, zu der sie die Verbindung herstellen sollen) haben. Der Funktion nach besteht ihre Leistung darin, Lautkomplexe, die für sich schon eine Bedeutung haben, zu einem Lautkomplex zu machen, der die ursprünglichen Lautkomplexe zu einer neuen Einheit verbindet. Diese Leistung ist eine reine Verbindungsleistung und besteht nicht darin, einem Lautkomplex überhaupt erst eine Bedeutung zu verschaffen oder die beiden verbundenen Komplexe mit einer neuen Bedeutung zu versehen. Deshalb sagt Aristoteles, Verbindungspartikeln behindern weder, noch bewirken sie eine einheitliche Bedeutung aus mehrerem. Als Beispiele nennt Aristoteles ‚zwar', ‚entweder', ‚aber', in der Rhetorik auch , ‚weil', ‚nämlich' (*Rhetorik* III, 5, 1407a19ff.).

Die Sätze ‚Er läuft schnell' und ‚Er springt nicht weit' haben je für sich eine einheitliche Bedeutung. Durch die Partikeln ‚zwar – aber' kann man sie zu einer aufeinander bezogenen Bedeutungseinheit machen: ‚Er läuft zwar schnell, aber er springt nicht weit.' So wird etwa auch aus ‚Olga ist krank' und ‚Olga hat Fieber' durch die Verbindungspartikel ‚weil' eine neue Bedeutungseinheit, deren Leistung nicht darin besteht, die Bedeutungseinheit von Olga und Krankheit zum Ausdruck zu bringen. Sie besteht vielmehr darin, die besondere Form der Beziehung zwischen Olgas Krankheit und Olgas Fieber zum Ausdruck zu bringen: ‚Olga ist krank, weil sie Fieber hat.'

Analog kann man auch ‚der strenge Richter' und ‚der gerechte Richter' verbinden zu ‚der zwar strenge, aber gerechte Richter'. Verbindungspartikeln sind also nicht einfach identisch mit den Konjunktionen in unseren heutigen Grammatiken, sondern haben eine weitere Bedeutung.

§4 *Gliederungspartikel* (*árthron*, *articulus*) (57a6–10)

árthron heißt ‚Glied', ‚Gelenk'. Aristoteles (oder ein Schüler) definiert es als ‚Grenze zwischen Zweien' (*De lineis insecabilibus* 972b25). In der späteren grammatischen Terminologie bezeichnet es den Artikel. Bei Aristoteles hat der Begriff eine weitere Bedeutung: Es ist ein Gliederungselement des Satzes oder einer Phrase, von denen es Anfang, Ende oder einen für sich abgegrenzten Teil anzeigen kann. Es schließt eine Gruppe von Lauten, die noch nicht zu einer Bedeutungseinheit verbunden sind, zu einer Einheit zusammen, ohne selbst eine eigene Bedeutung zu haben, es gewinnt seine Bedeutung erst daraus, dass es eine bestimmte Scharnierfunktion in einer Lautgruppe erfüllt.

Beispiele sind für ihn Präpositionen wie *amphí* (‚um', ‚um-herum') oder *perí* (‚über', ‚wegen', ...) (s. aber Einzelerklärung, S. 618ff.). In dem Satz etwa: ‚Platon schrieb eine Abhandlung über das Gute', schließt das ‚über' die Nomina ‚Abhandlung' und ‚das Gute' zu einer Einheit zusammen. Eine solche Partikel kann auch am Anfang oder am Ende stehen: ‚Über das Gute schrieb Platon ...'

Die Grundfunktion eines *árthron* besteht also darin, aus mehreren Lauten eine Ausdruckseinheit zu bilden.

Die in der Umgebung des Aristoteles geschriebene *Rhetorik an Alexander* exemplifiziert die Funktion des *árthron* an dem Satz: ‚*Dieser* Mensch tut *diesem* Menschen Unrecht' (1435a34–b16). Auch Korrelativa werden als Gliederungspartikeln verstanden (z. B. Priscian, *Institutiones*, S. 139,22), z. B.: ‚*Wer* auf die Götter hört, *der* wird auch von ihnen erhört.' Von hier führt möglicherweise auch ein Weg zu der späteren eingeschränkten Bedeutung des *árthron* als Artikel, dessen Aufgabe bei den Stoikern als ‚Abgrenzung (*dihorismós*) von Genus und Numerus der Nomina' bestimmt wird (Diogenes Laertios VII, 58). Auch die Peripatetiker kennen diese Funktion des Artikels, bestimmen sie aber grundsätzlicher als die Unterscheidung einer unbestimmten (*ahóristos*) und einer bestimmten Bedeutung von etwas: ‚Der' Mensch bezeichnet entweder den Menschen im allgemeinen oder diesen bestimmten, gerade gemeinten Menschen, z. B. Sokrates (s. z. B. Ammonios, *In De Int.*, S. 97,8ff.).

Im Unterschied zu den Verbindungspartikeln, die eine bestimmte Verbindung zwischen unterschiedenen Bedeutungseinheiten anzeigen, haben die Gliederungspartikeln die Aufgabe, innerhalb einer Lautgruppe Glieder gegeneinander abzugrenzen und zu einer Einheit zusammenzuschließen.

§ 5 *Nomen*, *Verbum* und deren Flexionsformen (57a10–23)

Nomina und Verben sind nach Aristoteles die ersten Lautgebilde, mit denen man etwas, d. h. eine bestimmte, für sich umgrenzbare Sache, bezeichnet. Sie haben im Unterschied zu Buchstabe, Silbe und zu den Relations- und Gliederungspartikeln für sich selbst eine Bedeutung. Die stoischen Grammatiken sprechen auch den Konjunktionen, Artikeln und den anderen Partikeln eine eigene Bedeutung zu. Das führt im Sinn der peripatetischen Sprachauffassung aber zu begrifflichen Konfusionen. Denn die Bedeutung, die diese Partikeln haben, haben sie nicht dadurch, dass sie als diese bestimmten Lautgebilde Zeichen für eine bestimmte Sache sind, sie gewinnen ihre Bedeutung vielmehr nur aus der Relation, in der sie zu anderen Lauten, die etwas bedeuten, stehen bzw. die sie herstellen. Als Zeichen für eine bestimmte Relation haben sie dann erst eine eigene Bedeutung, z. B., dass ‚zwar – aber' ein adversatives, ‚weil' ein kausales Verhältnis anzeigt.

Bei den – meistens bereits komplexeren – Lautgebilden, die etwas bezeichnen, ist entscheidend, dass sie als diese bestimmte Lauteinheit eine bestimmte Sacheinheit bezeichnen. Auch wenn man sie in Teile zerlegen kann, z. B. in Silben oder in Teilwörter, haben diese Teile keine eigene Bezeichnungsfunktion. Bei den Silben ist dies offenkundig. In ‚Gerechtigkeit' bezeichnen ‚ge', ‚re' usw. keine eigene für sich unterscheidbare Sacheinheit (auch wenn sie, wie etwa bei Ge-birge, Ge-wölk zu einer solchen Bezeichnung beitragen können). Aber auch bei zusammengesetzten Wörtern haben die Teile nicht immer eine eigenständige Bezeichnungsfunktion, etwa in dem Namen ‚Kallippos' (‚Schönpferd'), (Aristoteles, *Über den Satz* 2, 16a21f.). Wenn man jemand ‚Schönpferd' nennt, will man nicht sagen, er sei eine Zusammensetzung aus Pferd und Schönheit, und jemand, der ‚Theodoros' (‚Gottesgeschenk') heißt, muss keineswegs ein Gottesgeschenk sein, das Lautgebilde ‚Kallippos' (usw.) ist vielmehr eine einheitliche, konventionell festgesetzte Bezeichnung für eine Sache, hier für den Namen einer Person.

Anders ist es bei Wörtern, bei denen die einzelnen Teile in eigener Bedeutung verwendet werden, etwa in dem Wort ‚Lastwagen'. Hier wird nicht einerseits die Sache ‚Last', andererseits die Sache ‚Wagen' bezeichnet, sondern eine Sache, deren Teile zu einer für sie wesentlichen Einheit verbunden sind: der Wagen, der zum Transport von Lasten geeignet ist. ‚Lastwagen' ist also ähnlich wie etwa ‚Neapel' ein impliziter Satz. ‚Neapel' (‚Neustadt') meint, wenn man die Teile in eigener Bedeutung (noch) verwendet: ‚Dies ist eine neu gegründete Stadt.' In einem Doppel- oder Mehrfachwort, in denen jeder Teil für sich etwas bedeutet, ohne zu einer Bedeutungseinheit verbunden zu sein, hat man es der Sache nach mit mehreren Wörtern zu tun.

Der Grundunterschied unter den Lauten, die etwas bezeichnen, ist, ob das von Ihnen Bezeichnete eine Zeitbestimmung mitenthält oder nicht.

Was diese Bestimmung nicht enthält, ist ein Nomen, was sie enthält, ein Verbum.

Dabei ist wichtig zu beachten, dass das, was die Sprache bezeichnet, nach Aristoteles *‚Gedanken'* (*noémata*) sind, d. h. das, was man meint, nicht (äußere oder andere ‚denkunabhängige') ‚Dinge' (s. Einzelerklärung). In dem Satz ‚Laufen ist gesund' enthält das Lautgebilde ‚Laufen' keine Zeitbestimmung, sondern ist einfach zur Bezeichnung einer Sache gebraucht, auch wenn die Sache ‚Laufen' etwas ist, was sich in der Zeit vollzieht. Es ist also ein Nomen, kein Verb. Sagt man dagegen ‚Hans läuft gerade' oder ‚Hans lief' bezeichnet man mit ‚läuft' oder ‚lief' über die Sachbestimmung hinaus zugleich eine Zeitbestimmung mit (*prossēmaínei*). Dafür, dass etwas als Verb verstanden wird, ist diese Mitbezeichnungsfunktion der Zeit entscheidend, nicht einfach die Funktion, eine Zeit zu bezeichnen. Das Wort ‚gestern' bezeichnet auch eine Zeit, aber es tut dies wie ein Nomen, denn es bezeichnet als dieses Lautgebilde genau eine Sache, eben die Zeitangabe ‚gestern'.

Als *‚Fall'* (*ptō̂sis*) bezeichnet Aristoteles jede Veränderung der Lautgestalt eines bestimmten Wortes, die über die einheitlich umgrenzte Sachbezeichnung hinaus eine zusätzliche Bezeichnung dazubringt, etwa dass man die Sache einmal oder mehrfach gemeint wissen möchte (= Singular oder Plural), oder auch, dass man durch Stellung oder Betonung aus einer Sachbezeichnung eine Frage oder einen Befehl macht: ‚Geh!' ‚Geht er?' Zu diesen Änderungen rechnet er auch das, was die Grammatiken seit der Stoa die ‚Fälle' des Nomens und die Flexionen des Verbs nennen, also die Bezeichnung unterschiedlicher Personen beim Verb, unterschiedlicher Relationen zu einem anderen Nomen oder einem Verb beim Nomen. Der ‚Nominativ' ist in der ganzen peripatetischen Tradition kein Kasus. Er enthält noch keine Zusatzänderung der Bedeutung, sondern ist einfach Bezeichnung der Sache, erst aus den Abweichungen vom Nominativ entstehen die ‚Fälle'. Mit ihnen bezeichnet man eine über die reine Sachbedeutung hinausgehende weitere Bedeutung eben dieser Sache. Sie gehört also zu ihr, ‚fällt' unter sie.

Die stoischen Grammatiker halten dagegen den Nominativ bereits für einen ‚Fall'. Die Begründung ist, der Nominativ bezeichne, dass etwas ‚gerade' (*orthō̂s*) unter einen Begriff fällt (s. Frede 1987, v. a. S. 350f.). Aus peripatetischer Sicht, d. h. aus der Perspektive einer Grammatik, die die Sprache schrittweise aus den unterschiedlichen Bedeutungsmöglichkeiten, die man aus Lauten aufbauen kann, erklären will, ist diese Terminologie konfus. Denn man verwischt auf diese Weise die Differenz zwischen der Sachbedeutung und bloßen Zusätzen zu ihrer Bedeutung, die diese nicht mitändern. ‚Gerade' fallen alle ‚Fälle' von Nomen wie Verb unter einen Begriff, für die Änderungen, die die Fälle bezeichnen, benötigt man also eine eigene grammatische Kategorie.

Die Kategorie ,*Fall*', ,*Kasus*' ist bei Aristoteles also ähnlich wie die Kategorie der Verbindungs- und Gliederungspartikeln weiter als die – auch bei uns noch – üblichen grammatischen Termini. Sie steht zu ihnen aber auch nicht im Widerspruch, sondern bezeichnet das grammatische Prinzip, aus dem heraus die weiteren Unterschiede, die innerhalb dieser Kategorie liegen, entwickelt werden können, ohne dass es zu begrifflichen Konfusionen kommt.

§6 *Phrase* und *Satz* (57a23–30)

Anders als bei den Nomina und Verben kann man Laute auch so miteinander verbinden, dass Teile dieser Verbindung auch selbst etwas bedeuten. Diese Verbindungen nennt Aristoteles hier einfach *lógos*, er ordnet diesem Begriff aber sowohl Wortgruppen mit einer einheitlichen Bedeutung zu als auch Sätze, in denen etwas von etwas ausgesagt wird. Er begründet diese gleiche Zuordnung von Phrase und Satz zu ein und demselben Begriff *lógos* damit, dass in beiden Fällen eine Bedeutungseinheit vorliegt, von der Teile bereits eine eigene Bedeutung haben. Beispiel sei etwa die Definition des Menschen, also: ,vernünftiges Lebewesen', bei der anders als beim Nomen beide Teile, ,vernünftig' und ,Lebewesen', für sich etwas bedeuten, die aber analog zum Nomen eine einheitliche Sache bezeichnen. Eine aus mehreren für sich bedeutenden Teilen zusammengesetzte Einheit ist aber auch der Satz, in dem die Verbindung durch die Aussage von etwas über etwas hergestellt wird. Die Analyse dieser Art der Verbindung ist Gegenstand der Abhandlung *Über den Satz*) von Aristoteles (s. v.a. Weidemann 1994).

In der *Poetik* weist er nur noch auf die unterschiedlichen Arten von Einheit hin, die eine Phrase oder ein Satz zum Ausdruck bringen können. Entweder ist die Sache, auf die die Lautgruppe hinweist, eine Einheit, wie etwa mit der Definition des Menschen das e i n e Wesen des Menschen bezeichnet werden soll, oder man möchte nur zum Ausdruck bringen, dass mehrere für sich etwas bedeutende Einheiten auf irgendeine Weise miteinander verbunden sind, wie in dem Satz: ,Kleon läuft', das Laufen Kleon zum jetzigen Zeitpunkt zugesprochen wird. Als Beispiel für eine solche nur durch die Verbindung erzeugte Einheit benutzt Aristoteles mehrfach die *Ilias* (z.B. auch *Metaphysik* VII, 6, 1045a12–14). In der *Poetik* ist die *Ilias* das eminente Beispiel für eine Einheit, die nicht beliebig zusammengesetzt, sondern durch die zusammengehörende Handlungskomposition wesentlich geeint ist. Dies ist aber kaum das Tertium comparationis, auf das Aristoteles hier abzielt. Denn die *Ilias* ist als ein Großepos für ihn auch dadurch charakterisiert, dass in ihr unterschiedliche, für sich selbständige Handlungseinheiten, Episoden, miteinander verbunden sind. Das ist der Sinn, der für die zweite Form der Einheit, die eine Phrase oder ein Satz bezeichnen können, gefordert ist: eine Einheit,

die aufgrund einer Verbindung, nicht aufgrund des eigenen Seins einer Sache eine Einheit ist.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Die elementaren Grundlagen, aus denen Aristoteles im 20. Kapitel von den einfachsten artikulierten Lauten bis zum Satz die Voraussetzungen einer Theorie der sprachlichen Vermittlung von einfachen und komplexen Bedeutungen aufzubauen versucht, werden in der Forschung fast generell als Zeichen eines historisch noch primitiven Zustands der Grammatik bewertet. Fast kein Kommentator versäumt es, auf diese Primitivität der grammatischen Beobachtungen des Aristoteles hinzuweisen (z. B. van Bennekom 1975, S. 405). Verbunden mit dieser Kritik ist ebenso allgemein die Behauptung, das Kapitel zeuge von einer Konfusion von Grammatik und Logik. Das Gegenbild zu diesen historisch wie sachlich ungenügenden Anfängen der Grammatik bildet die stoische Grammatik, von der immer wieder gezeigt wird, dass ihre Differenzierungen, mit denen sie weit über Aristoteles hinaus gekommen sei, in vielfacher Hinsicht die Grundlagen bildeten, auf denen sich auch die heutigen Grammatiktheorien noch bewegten (s. schon Schmidt 1839; Schoemann 1862; Steinthal 1890; Pohlenz 1939; v. Fragstein 1967 und jetzt noch Frede/Inwood 2005). Die Stoa wird in der Neuzeit und Moderne oft wegen ihrer extremen Positionen und ihres Dogmatismus kritisiert. Diese Kritik hat im 19. Jahrhundert auch zu einer negativen Beurteilung der stoischen Sprachtheorien geführt. Dass das 20. Jahrhundert in vielem eine Rehabilitierung der Stoa gebracht hat, liegt aber daran, dass man die Affinität der eigenen und der stoischen Theoreme mehr beachtet und die Kritik daher als Missverständnis entlarvt hat (s. z. B. Coseriu 2003, S. 111–120).

Beim Versuch, diese Forschungsmeinung zu beurteilen, kann man sich zunächst auf einen historischen Befund stützen. Es gibt zur Aristotelischen Sprachtheorie eine ganze Reihe von spätantiken und mittelalterlichen Kommentatoren, die die stoischen Grammatiken gut – und wesentlich besser als wir (weil vollständig) – kannten. Diese Kommentatoren nehmen auch auf dieses Kapitel der *Poetik* Bezug und grenzen seine Aussagen gegen stoische Lehren ab (wichtig sind v. a. die Kommentare von Ammonios, *In De Int.*, Anonymus, *On De Int.*, Stephanus Alexandrinus, *In De Int.*, Boethius, *In De Int.*). Keinem dieser Kommentatoren, die viele Jahrhunderte nach Aristoteles in einer Zeit, als die Entwicklung der antiken Grammatiktheorien längst abgeschlossen war, gelebt haben, gilt die stoische Grammatik mit ihren vielen terminologischen Differenzierungen als überlegen, im Gegenteil, fast immer, wenn sie einen Bezug zu stoischen Positionen herstellen, betonen sie die

Überlegenheit der Aristotelischen Lehren (z. B. Ammonios, *In De Int.*, S. 2,27ff., S. 43,4ff., S. 44,20ff.).

Ob man diesem auch sehr einhelligen und lange tradierten Urteil Gewicht beimisst oder nicht – es zeigt in jedem Fall, dass sich die modernen Erklärer einseitig an stoische Urteile gehalten haben, obwohl den meisten die gegenteiligen Einschätzungen der Peripatetiker bekannt waren. Die Gründe für diese Nichtberücksichtigung sind vielfältig, die große sachliche Verwandtschaft zu den eigenen Vorstellungen von Grammatik dürfte zu den wichtigsten Gründen zählen.

Von der Sache her kann man grundsätzlich sagen, dass das Anliegen des Aristoteles in diesem Kapitel elementar ist, es geht nur um die einfachsten Elemente sprachlicher Vermittlung von Inhalten. Dass viele moderne Erklärer diesen elementaren Charakter mit Primitivität gleichsetzen, liegt v. a. daran, dass sie Aristoteles' Differenzierungen für ‚noch' ungenügend, ja konfus halten. Was für Aristoteles einfaches Bauelement einer komplexen Struktur ist, wird historisiert und als Unvermögen des Anfangs (sc. von Grammatik als Wissenschaft) gedeutet.

Exkurs zur Sprachtheorie in der Stoa und im Aristotelismus

Ihre eigentliche Erklärung findet die negative Beurteilung der grammatikalischen Leistungen des Aristoteles und die Nichtbeachtung der aristotelischen Tradition in der substantiellen Verschiedenheit der stoischen und aristotelischen Sprachauffassung. Sie ist nicht nur grundlegend, sondern auch gegensätzlich, so dass die Position der einen Seite von der anderen nicht nur als anders, sondern fast immer auch als falsch beurteilt wird.

Der wichtigste Unterschied ist auch, ja gerade in Bezug auf die Sprache, dass die Stoiker die Vorstellung für das zentrale psychische Vermögen des Menschen halten, während Aristoteles der Vorstellung nur eine mediale Funktion für die Vergegenwärtigung der Inhalte anderer Erkenntnisvermögen einräumt (s. u. S. 58ff. und S. 62ff.). Geht man mit den Stoikern davon aus, dass Erkenntnis die Vergegenwärtigung äußerer Gegenstände in der Vorstellung ist, dann ist Sprache ein substantieller Teil des Erkenntnisvorgangs selbst, und zwar so wesentlich, dass die Sprache (der *lógos*) als Denken im eigentlichen Sinn gelten kann (s. zum Folgenden die grundlegende Analyse bei Radke 2003a, S. 133–173). Eine Vorstellung ist für die Stoiker die Vergegenwärtigung äußerer Dinge. Sie ist also von sich her immer in Beziehung auf etwas, d. h., sie hat die Struktur eines Satzes, einer Proposition (Ricken 1994, S. 40–43). Damit die Vorstellung nicht unbestimmt und undeutlich, sondern die Vorstellung von etwas, d. h. eine Vorstellung mit Bedeutung ist, benötigt sie diese Beziehung. Mit der Wahrnehmung, die ein rein körperliches Widerfahrnis ist, ist diese Beziehung noch nicht hergestellt. Diese Wahrnehmung

muss vielmehr als Repräsentation dieses Dinges vorgestellt werden. Dann erst kann von Denken im eigentlichen Sinn die Rede sein, wenn die Vorstellung den in der Wahrnehmung empfundenen Gegenstand gleichsam *,ergreift'* und ihn sich dadurch zu eigen macht. Deshalb sprechen die Stoiker von *,kataleptischen'* (,ergreifenden', ,begreifenden') Vorstellungen. Das innere Signum einer solchen ,kataleptischen' Vorstellung ist die Evidenz und Deutlichkeit, in der ihr der Gegenstand gegenwärtig ist. Das aber, was den wahrgenommenen (,gegebenen') Gegenstand der Vorstellung ,präsentiert', ist die Sprache (s. z. B. Steinmetz 1994, S. 528–533). Das, was sie dem Denken präsentiert, nennen die Stoiker *,das Gesagte'* (*lektón*). Sie kann dem Denken nicht die Dinge selbst ,geben', aber sie verschafft dem Denken ein (Vorstellungs-)Bild, das die Dinge im Lautsymbol vergegenwärtigt. Es enthält deren ,Bedeutung', wenn Bedeutung die Beziehung auf den der Anschauung gegebenen Gegenstand meint. Ein *,Gesagtes'* ist daher nur als Aussagesatz vollständig, wenn diese Rose als etwas Rotes (sc. klar und deutlich, so, wie es die Sprache nach stoischer Auffassung noch enthält) vorgestellt ist. Diese Identität der Beziehung ist das, was verschiedene Sprecher mit dem gleichen Wort, ja sogar, was verschiedene Sprachen mit verschiedenen Worten (aber nach stoischer Auffassung mit gleicher Ähnlichkeit zur bedeuteten Sache) meinen.

Durch die Fähigkeit, artikulierte Laute zu bilden, ist der Mensch in der Lage, die wahrgenommenen Eigenschaften der Dinge nachzubilden und zum Zeichen für sie zu machen. Auf diese Weise verwandelt die Sprache materielle Eigenschaften in nicht materielle Bedeutungen (,Merkmale'). Die Wahrnehmung des spitzigen Dorns der Rose sticht, die durch die Sprache bezeichnete Vorstellung der Spitzigkeit des Dorns tut nicht weh.

Es ist eine Besonderheit der stoischen Sprachtheorie, dass sie der Sprache diese Fähigkeit ,von Natur aus' zuspricht. Die Stoiker glauben an ,Urworte', in deren Lautgestalt die Natur der Dinge gleichsam unverfälscht eingefangen ist (v. Arnim, *SVF*, Bd. 2, Nr. 146, insges. Nr. 136–165; Steinthal 1890, Bd. 1, S. 168ff., S. 319ff.). Dieser Glaube galt schon in der Antike vielen, besonders den Skeptikern, als naiv, und er ist es, der auch heute als dogmatisch-naiver Rest der stoischen Lehre gilt. In allen übrigen Lehrstücken ist die Stoa aber nicht in gleicher Weise überholt, die Affinität zu stoischen Lehrstücken wird vielmehr in ganz unterschiedlichen Bereichen von vielen geradezu neu entdeckt (Foucault, *Die Sorge um sich*; Deleuze, *Spinoza und das Problem des Ausdrucks*). In der Logik ist sie längst erarbeitet (neben Mates 1953 Frede 1974a, 1974b; s. auch Lloyd 1971, Long 1971 und viele andere).

Selbst die Überzeugung, in der Sprache sei ein noch ursprüngliches Verhältnis des Subjekts zur Welt niedergelegt, hat durch die Weltanschauungslehren des 19. Jahrhunderts und durch den *,linguistic turn'* des 20. Jahrhunderts neue Valenz bekommen. Entscheidend für den Vergleich mit der aris-

totelischen Sprachauffassung ist aber vor allem, dass die Sprache in dieser stoischen Konzeption selbst eine inhaltliche Bedeutung hat: Sie macht aus unbestimmten Empfindungen (‚*sensations*') artikulierte Vorstellungen und damit überhaupt erst Gedanken, Begriffe.

Bei Aristoteles kommt das Denken zu einer Erkenntnis der Dinge durch die Unterscheidungsleistungen der verschiedenen Erkenntnisvermögen: Das Sehvermögen unterscheidet Farben, das Hörvermögen Töne, das Vermögen des Meinens unterscheidet, was etwas kann und leistet, usw. Diese Unterscheidungen hängen in ihrer Artikuliertheit nicht von der Sprache ab, sondern sind so artikuliert, wie die verschiedenen Vermögen betätigt wurden, z. B. das Hören eines bestimmten Tons durch genaues oder weniger genaues Unterscheiden, wann er anfängt, wie lange er dauert, wann er aufhört usw. Ebenso bei komplexen Unterscheidungen, etwa: genauer oder weniger genau zu begreifen, wie die Fähigkeit, bestimmte Schwingungen zu erzeugen, in diesem Material, bei dieser Spannung usw. realisiert ist.

Eine sprachliche (oder auch eine in anderen Medien getätigte) Bezeichnung kann nicht mehr zum Ausdruck bringen als das, was zuvor durch eine Unterscheidung oder eine Verbindung oder Trennung von Unterschiedenem erkannt wurde.

Da es dem Menschen nahe liegt, das als eine Einheit aufzufassen und für sich zu unterscheiden, was er in gegenständlicher, sinnlich wahrnehmbarer Einheit vor sich hat, gibt nach Aristoteles die Normalsprache in der Regel Gegenstandsanschauungen wieder (s. Thiel 2004, S. 11–66). Beachtet man (wie dies leider wenige tun, s. aber Coseriu 2003, S. 72–85), dass Aristoteles das, was die Sprache bezeichnet, ausdrücklich die ‚Gedanken' (*noḗmata*) nennt, könnte man den Schluss ziehen, das in der Normal- oder Alltagssprache niedergelegte ‚Weltwissen' sei das, worauf sich nach Aristoteles die Sprache ‚der Gewohnheit gemäß' (so legt Coseriu Aristoteles' *katá synthḗkēn* aus, die übliche und wohl auch richtige Übersetzung ist: *gemäß einer Konvention*) beziehe. Aristoteles müsste dann als ein Vorläufer der stoischen Urworttheorie gelten, der aber bereits den naiven Dogmatismus der Stoiker überwunden hätte. Denn die Urworte bezeichnen nach Aristoteles ja Gedanken, also im Sinn dieser Deutung: sprachliche Inhalte, und nicht etwa die Dinge selbst. Aristoteles verweist aber unmittelbar nach der Feststellung, dass die Sprache Symbol für etwas Mentales ist (und nur über dieses Zeichen für etwas ‚Außersprachliches'), auf seine Schrift *Über die Seele*, in der er die Qualität psychischer Akte untersucht habe. Dort aber hat er von allen Erkenntnisvermögen (einfache und komplexe Wahrnehmungen, Vorstellung, Meinung, rationales und intellektives Denken) im einzelnen geprüft, ob und in welcher Weise sie in der Lage sind, etwas zu unterscheiden und das Wahre oder Falsche zu erfassen (z. B. III, 2, 427a3f.). Das in einem mentalen Akt niedergelegte Wissen ist also immer von der spezifischen Leistung der einzelnen oder mitein-

ander zusammenwirkenden Erkenntnisvermögen abhängig. Die Sprache, die einen erkannten Unterschied bezeichnet, ist nicht einfach von dem Erfahrungs wissen einer Sprachgemeinschaft abhängig, sondern kann so viele unterschiedliche Erkenntnisse bezeichnen, wie sie dem Menschen auf Grund seiner Vermögen möglich sind. Deshalb hat die Alltagssprache oft andere Wörter als etwa die Wissenschaftssprache, oder dieselben Wörter bezeichnen in der Wissenschaftssprache etwas anderes als in der Normalsprache (etwa: ‚Kreis' ist für die Alltagssprache ein bestimmter, der sinnlichen Erfahrung gegebener Kreis, für den Geometer Bezeichnung für eine ebene Figur, bei der der Abstand von der Peripherie zum Zentrum immer gleich ist), es kann aber auch die Normalsprache mit einem Wort etwas anderes meinen als etwa eine poetische Sprache, die ein Wort metaphorisch gebraucht, usw.

Es gibt für Aristoteles aber auch eine Sprache, die nicht durch artikulierte Lauteinheiten geäußert wird. Denn alles, was man unterschieden hat, kann in der Umgrenzung, die es dadurch hat, auch bezeichnet werden. Aristoteles verweist in der *Poetik* auf viele Medien, die eine solche Ausdrucksfähigkeit haben: auf Mimik und Tanz, deren Gebärden-Sprache das 5. Jahrhundert zu solcher Vollendung entwickelt hatte, dass der Inhalt ganzer Tragödien in ihr wiedergegeben wurde (s. Kap. 1, o. S. 213ff.), auf die Musik, deren Bewegung in besonderer Weise geeignet sei, Gefühle und Charakterhaltungen zum Ausdruck zu bringen (s. Kap. 13, o. S. 502ff.), und natürlich auf die lautliche Artikulation in der Sprache.

Die Sprache ist in diesem Sinn genauso wie andere Ausdrucksmedien ein *órganon diakritikón*, ein ‚der Unterscheidung dienendes Werkzeug' (s. Platon, *Kratylos* 388b13–c1). Sie ist von anderen Medien keineswegs kategorial durch die Kluft zwischen Rationalem und Irrationalem geschieden. Sofern im Tanz oder in der Musik ein bestimmter Unterschied, z. B. Trauer oder eine schnelle Bewegung, zum Ausdruck gebracht ist, ist dieser Unterschied genauso begreifbar wie ein sprachlicher Ausdruck. Die Medien unterscheiden sich lediglich durch ihre geringere oder größere Eignung, differenzierte Unterschiede nachzubilden und zu bezeichnen. Diese Eignung hat die Sprache durch ihre Fähigkeit, im Medium des Lauts nicht nur einzelne Artikulationen, sondern ganze Artikulationskomplexe, ja ein ganzes Artikulationssystem zustande zu bringen, in ausgezeichneter Weise (*Rhetorik* III, 1, 1404a20–24).

Die Frage, ob die sprachlichen Zeichen ihre Bedeutung von Natur oder durch Konvention haben, hat in dieser Aristotelischen Auffassung von Sprache einen anderen Sinn als in einem stoischen Sprachverständnis. Für die Stoiker ist der Akt der Sprachgebung bzw. des Gebrauchs der Sprache der eigentliche Erkenntnisakt. ‚Von Natur' meint daher, dass die Sprache durch das ihr eigene Vermögen, d. h. durch das Vermögen, artikulierte Laute zu bilden, die Dinge im Laut nachbildet und dadurch bezeichnet, also auf lautmalerische Weise bzw. auf eine Weise, die zuletzt auf einen solchen lautmalerisch gebildeten Inhalt

zurückgeführt werden kann (s. Ax 1986). Das Problem, vor das sich eine solche Sprachauffassung gestellt sieht, ist also, ob das Ding, das die Wahrnehmung vor sich hat, möglichst getreu und unverfälscht im Medium der Sprache nachgeahmt ist. ‚Von Natur' ist die Sprache in dieser Auffassung also dann, wenn zwischen ihr und dem Ding ein unmittelbares Verhältnis besteht, in das noch kein Denkakt verfälschend eingegriffen hat. Die Sprache vollzieht, ihrem natürlichen Vermögen gemäß, das Sein der Dinge im Laut nach.

Die Behauptung, die Sprache habe ihren Ursprung in menschlicher Konvention, bedeutet im Horizont dieser Sprachauffassung, dass es ein solches unmittelbares Verhältnis von Wort und Ding nicht gibt. Auch die Sprache gibt nicht einfach die Dinge wieder. Bereits im Prozess der Wortgebung sind die ‚Modi', wie wir uns ein Ding repräsentieren, wirksam und lassen das Ding damit nicht, wie es (an sich selbst) ist, sondern setzen im sprachlichen Akt eine Bedeutung, die es für uns hat. Wenn man wie Frege unter Bedeutung den bedeuteten Gegenstand meint (s. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, S. 40–65), dann setzt die Sprache keine Bedeutung, sondern gibt dem Bedeuteten einen (je subjektiven) Sinn.

Bei Platon und Aristoteles hat die Sprache nicht die Fähigkeit, Dinge zu bezeichnen, sie kann nur das bezeichnen, was wir erkannt haben (*Über den Satz* 1). Die Alternative, ob die Sprache die Dinge bezeichnet, wie sie sind oder wie wir sie sehen, ist in diesem Horizont viel zu pauschal. Wie wir etwas sehen oder begreifen, hängt von vielen Bedingungen ab, die erst bewirken, ob die Weise, wie wir etwas ‚sehen', bloß subjektiv ist oder in Übereinstimmung mit der erkannten Sache.

Im *Kratylos* überlegt Sokrates z.B., wie die ersten Bewohner Griechenlands dazu gekommen sein könnten, die Götter mit dem Namen *theoí* zu bezeichnen. Eine mögliche Deutung sei, dass sie die Gestirne für Götter gehalten hätten. Die Gestirne wandeln auf regelmäßigen Bahnen, also hätten sie die Götter als ‚*Wandler*' bezeichnet, ihren Namen also von dem Wort für ‚*Wandeln*' (*thein*) hergenommen (397c–d).

Dieses eine Beispiel genügt schon, um deutlich zu machen, dass die Frage, ob die Sprache ‚von Natur aus' ihre Gegenstände richtig bezeichnet, gar nicht auf das Verhältnis zu äußeren Dingen und überhaupt nicht auf Dinge, die irgendwie ‚gegeben' sind, bezogen ist. Die Leistung der Sprache ist vielmehr, den Ausschnitt, den das Denken bei dem Versuch, etwas zu begreifen, erfasst hat (und dadurch überhaupt erst etwas zu einem Gegenstand gemacht hat), zu bezeichnen. Das Lautzeichen selbst ist dabei, jedenfalls für Aristoteles, bloße konventionelle Setzung. Ob man die Götter von *thein* her *theoí* oder von *wandeln* her *Wandler* nennt, macht für die Frage nach der Richtigkeit der Bezeichnung keinen Unterschied, die Sprache bezeichnet in beiden Fällen dasselbe.

Aus dieser Beliebigkeit zieht Aristoteles allerdings nicht den Schluss, die Zuordnung eines Signifikanten zu seiner Bedeutung sei willkürlich. Diese in den heutigen Semantiktheorien geläufige Auslegung der Konventionalität der Sprache setzt nach Aristoteles das Prädikat der Willkür an die falsche Systemstelle. Willkürlich ist die Wahl des Zeichens, nicht willkürlich aber ist die Zuordnung des Zeichens zu einem bestimmten Unterschied, den man erkannt hat.

Man ‚setzt', ‚konstituiert' mit dem Zeichen keinen Unterschied. Es ist nicht die Weise, wie wir die Dinge sehen oder wie sie uns erscheinen, die nach Aristoteles Grund der Konventionalität der Sprache ist. Beliebiges, konventionelles Zeichen ist nach Aristoteles nur die Lautgestalt eines Wortes, nicht aber der Unterschied, den das Zeichen bezeichnen soll. Dieser Unterschied ist vielmehr so genau und zutreffend wie die Erkenntnisform, in der er ermittelt wurde. Die Alltagssprache hat die Tendenz, das, was die Gegenstandsanschauung vor sich hat, auch mit einem Wort zu bezeichnen, und unterliegt daher vielen Täuschungen. Aber es ist dennoch nicht diese Unbestimmtheit, die die Konventionalität der Sprache ausmacht. Die wissenschaftliche Erkenntnis des Dreiecks z. B. ist Aristoteles' Standardbeispiel für eine Erkenntnis, bei der Sache und Begriff identisch sind (s. Schmitt 2003a, S. 407–415). Dennoch ist die sprachliche Bezeichnung in ihrer Lautgestalt Konvention. Es kommt nicht von der Sache ‚Dreieck', ob wir sie Dreieck oder *trígōnon* oder *triangulum* nennen. (Es bestätigt aber die Aristotelische Analyse der *‚ordinary language'*, dass die meisten Sprachen mit unterschiedlichen Lauteinheiten als bezeichneten Unterschied auf die drei Ecken des Dreiecks und nicht etwa auf die Innenwinkelsumme hinweisen.)

Ob man die Götter *theoí* oder *Wandler* nennt, ist gleichgültig, nicht gleichgültig aber ist, ob es richtig ist, die Götter als Gestirne aufzufassen. Wenn das richtig ist bzw. wenn dies in gewissem Sinn richtig ist, dann hat die Zuordnung eines Lautzeichens (als Zeichen für *eine* Bedeutung) zu diesem einen gemeinten Sachverhalt Sinn, d. h., diese Zuordnung unterliegt Erkenntniskriterien und ist nicht der bloßen Konvention überlassen. Diese Unterschiede, ob man die Götter für Gestirne hält oder für ‚Leichtlebende' oder für ‚Lenker und Leiter' usw., sind nicht beliebig wie die Lautmaterie, die in jeder Sprache anders sein kann. Es sind vielmehr Unterschiede, die man in jeder Sprache machen oder nicht machen kann, ja die man auch dann verstehen kann, wenn die eigene Sprache für einen bestimmten Unterschied kein Wort hat.

Man hat es bei verschiedenen Sprachen also immer mit zwei Verschiedenheiten zu tun: einmal mit der Lautgestalt, die keinerlei Ähnlichkeit zu haben braucht, dann aber vor allem mit den Unterschieden, die eine bestimmte Sprache benennt, die sich keineswegs in den verschiedenen Sprachen decken müssen. Dass man beim Übersetzen die Schwierigkeit, ein Wort in einer anderen Sprache wiederzugeben, aber überhaupt als Problem bemerkt, bezeugt,

dass man die Identität eines Unterschieds über die Verschiedenheit der Sprachen hinweg festhalten kann.

Das griechische Wort *thymós* z. B. bezeichnet ein zwischen Sinn und Verstand liegendes psychisches Vermögen, das weder als Gefühl noch als Wille adäquat übersetzt ist. Es gibt in den modernen europäischen Sprachen kein Äquivalent für *thymós*. Dennoch können wir aus der Beschreibung dessen, was jemand mit dem *thymós* tut, begreifen, um was für ein Vermögen es sich handelt, und es, auch wenn wir überhaupt keine Bezeichnung in unserer Sprache dafür finden, umschreiben (etwa als ein Sich-Ereifern für oder gegen etwas).

Das ist der Sinn, wenn Aristoteles sagt, die Gedanken, die durch die – je anderen – sprachlichen Bezeichnungen zum Ausdruck gebracht würden, seien überall dieselben (*Über den Satz* 1, 16a3–8). Viele legen diese Äußerung so aus, als ob Aristoteles behaupte, zwischen Gedanken, Worten und Dingen gebe es einen ‚ontologischen Parallelismus' (Oehler 1984, v. a. S. 279–283): Unsere Worte entsprechen unseren Gedanken und unsere Gedanken der – für alle gleichen – Wirklichkeit. Richtig an dieser Behauptung ist, dass Aristoteles die Möglichkeit einer Entsprechung des Denkens mit seinen Gegenständen nicht für grundsätzlich unmöglich hält; auf keinen Fall zutreffend aber ist, dass er meint, diese Entsprechung sei bei allem Denken und Reden gleichsam naturgegeben vorhanden. Denn wenn er nicht überzeugt wäre, dass unsere Gedanken sehr oft nicht die Wahrheit über etwas treffen, wäre die methodische Schulung des Denkens, deren Bedingungen er in seinen *Analytiken* untersucht, überflüssig. Das, was Aristoteles allein meinen kann, ist, dass es zwar beliebig ist, mit welchen Lauten wir einen Unterschied, den wir gemacht haben, bezeichnen, dass es aber nicht beliebig ist, welchen Unterschied wir mit je einem – beliebig lautenden – Wort bezeichnen. Über diese Unterschiede können wir uns verständigen, und zwar unabhängig davon, ob wir mit gleichen Worten Verschiedenes oder mit verschiedenen Worten Gleiches bezeichnen. Sie sind dasjenige Begreifbare, an dem wir uns unabhängig von der Verschiedenheit der Sprachen gemeinsam orientieren.

Wenn man eine stoische mit der aristotelischen Sprachkonzeption in Beziehung zueinander setzt, muss man also beachten, dass für die Stoa die Sprache die Aufgabe hat, Dinge zu bezeichnen, genauer: Vorstellungen, die für Dinge stehen (das ist im wesentlichen bereits die Auffassung, die z. B. Wittgenstein als realistische Bedeutungstheorie – sc. einer ‚Idealsprache' – kritisiert: *„Jedes Wort hat eine Bedeutung ... Sie ist der Gegenstand, für welchen das Wort steht"* (*Philosophische Untersuchungen*, § 1), während für Aristoteles die Sprache die Aufgabe hat, etwas (irgendwie) Begriffenes zu bezeichnen.

Diese gegensätzliche Bezeichnungsfunktion der Sprache ergibt sich aus den unterschiedlichen Erkenntnisauffassungen. Für die Stoa ist ein ‚Ding'

dann erkannt, wenn wir eine ihm genau entsprechende mentale Repräsentation besitzen. Sie unterscheidet deshalb zwischen dem Eindruck, den das Ding – über die Wahrnehmung – auf die Vorstellung macht – das ist ein rein passiver Vorgang –, und seiner aktiven Verarbeitung. Diese leistet das ‚Denken', indem es den bloßen Eindruck ‚vor sich bringt', d.h. ihn sich in seiner Artikuliertheit im Durchgehen durch seine einzelnen Momente verdeutlicht. Dieses ‚Vor sich Bringen' des noch unartikulierten Eindrucks ist die Aufgabe der Sprache. Sie ist in diesem Sinn der eigentlich konkrete Denkprozess selbst: *„Das Kriterium, an dem die Wahrheit der Dinge erkannt wird, ist der Gattung nach Vorstellung ... Die Vorstellung ist das Primäre, ihr folgt die diskursive Verarbeitung* (diánoia), *die als ein Vermögen zur Aussprache das, was sie von der Vorstellung empfängt, durch das Wort vor sich bringt"* (Diogenes Laertios VII, 49).

Bei dieser Erkenntnisauffassung hat die Sprache zwar wie bei Aristoteles einen Symbol- oder Zeichencharakter. Das Zeichen hat aber nicht eine bloße Verweisfunktion, sondern repräsentiert die Weise, wie dem Denken Dinge (in objektiv oder nur subjektiv gültiger Weise) gegenwärtig sind.

Eine grammatische Untersuchung von Wortklassen oder Satzarten hat dementsprechend die Aufgabe, zu ermitteln, in welcher Weise unterschiedliche Vorstellungen von Dingen in ihnen bedeutet sein können: Ein Eigenname etwa bezeichnet eine individuelle Eigenschaft, z.B. Diogenes, Sokrates; ein Nomen eine allgemeine Eigenschaft (sc. der vorgestellten Dinge), z.B. Mensch, Pferd; ein Verbum bedeutet etwas, was man einem oder mehreren zuordnen kann, z.B. ‚ich schreibe', ‚wir lesen', usw.

Auch eine Konjunktion oder ein Artikel hat einen eigenen Bedeutungsbereich, der Artikel etwa enthält die Unterschiede von männlich, weiblich, sächlich und von Singular und Plural (Diogenes Laertios VII, 57f.).

Die Grammatik hat es also mit den Inhalten zu tun, die dem Denken gegenwärtig sein können, und gliedert diese in allgemeine Gruppen, in Wortklassen, und deren Verbindungen miteinander. Von dieser ‚materialen' Seite der Sprache klar zu unterscheiden ist die Logik, in deren Formen die dem Denken durch die Sprache gegenwärtigen Inhalte ‚verarbeitet' werden, z.B. indem man Aussagenverhältnisse untersucht, ob sich aus dem bloßen Verhältnis, in dem Aussagen zueinander stehen, etwas für ihre argumentative Valenz (wahr – falsch) ergibt.

Nimmt man diese Perspektive bei der Beurteilung der elementaren grammatischen Analyse, wie sie Aristoteles in der *Poetik* durchführt, ein, erscheint diese in mehrfacher Hinsicht als Vermischung von Grammatik und Logik, ja sie scheint überhaupt (‚noch') keine genuin grammatische Intention zu verfolgen. Statt z.B. zu beachten, dass auch ein Artikel etwas bedeutet, z.B. das Geschlecht von etwas, behauptet Aristoteles, er bezeichne nichts und ermögliche lediglich eine Art Verbindung im Satz, und statt zu benennen, was wir

unter einem Nomen verstehen – eine allgemeine Eigenschaft –, und es vom Namen, der nur individuelle Eigenschaften bezeichnet, zu unterscheiden, sagt Aristoteles vom Nomen einfach, es sei ein Lautgebilde, das als ganzes etwas bezeichnet (ohne die Angabe von Zeit). Auf die Verschiedenheit der Bedeutungen, die Wortarten als solche vermitteln, scheint Aristoteles noch gar nicht reflektiert zu haben.

Auf die Konfusionen, die aus aristotelischer Sicht in dieser Kritik enthalten sind, können wir hier nicht eingehen (sie liegen v.a. in einer Überlastung der Sprache), die Kritik selbst, die an Aristoteles geübt wird, zeigt aber schon, dass sie von einer Position ausgeht, die von der Sprache mehr erwartet als das, was sie als artikuliertes Lautgebilde leisten kann. Das Nomen als einheitliches Lautgebilde kann als diese Einheit ein Eines bezeichnen; das ist der Aristotelische Ausgangspunkt (s. Ammonios, *In De Int.*, S.45,6–46,19). Ob diese bezeichnete Einheit etwas Allgemeines oder ein einzelnes Individuum ist, ist in der Einheit des Zeichens nicht enthalten. Zu meinen, dass es eine Wortart für Allgemeines und eine für Individuelles gebe, ist im Gegenteil eine Vermischung der Bezeichnungsfunktion eines Wortes mit seinem möglichen logischen Gebrauch.

Deshalb ist nach Aristoteles ein Wort wie ‚Nicht-Raucher' kein eigentliches Wort, denn es bezeichnet alles außer Raucher, auch z.B. einen Stein. Auch Partikeln im Satz, z.B. Konjunktionen, die nicht einen bestimmten Unterschied bezeichnen, sondern lediglich Verschiedenes, was schon eine einheitliche Bedeutung hat, miteinander verbinden, haben dann für sich keine Bedeutung, sondern bilden einen funktionalen Teil eines Ganzen, das eine aus mehrerem Bedeutenden zusammengesetzte einheitliche Bedeutung hat.

Ein Lautgebilde, das so zusammengesetzt ist, dass auch seine Teile bereits auf ein für sich unterschiedenes Etwas verweisen, ist eine über das Wort hinausgehende Einheit, ein Begriff oder ein Satz. In dem Ausdruck ‚rationales Lebewesen' bedeuten ‚rational' und ‚Lebewesen' je etwas Eines; die Zusammensetzung zu einem einheitlichen Ausdruck will bezeichnen, dass das so Zusammengestellte auch wieder eine Einheit ist. Das muss sie von der Sache her keineswegs sein, ebenso wenig bei einem Satz: ‚Der Mensch ist ein rationales Lebewesen.' Die Form einer solchen Zusammenstellung hat aber von sich her eine einheitliche Bezeichnungsfunktion: Die Einheit des sprachlichen Ausdrucks verweist auf eine Einheit des Gemeinten. Zu prüfen, ob diese Einheit tatsächlich eine Einheit ist, ob sie nur etwas akzidentell miteinander Verbundenes (‚der sitzende Sokrates', ‚Sokrates sitzt') oder etwas wesentlich Geeintes ist und ob dieses so Geeinte tatsächlich miteinander verbunden ist oder nicht, ist nicht Sache der Sprache. Deshalb unterscheidet Aristoteles – im Gegensatz zu den ihm vorgehaltenen Konfusionen von Sprache und Logik – strikt zwischen den verschiedenen Funktionen, die ein Wort oder ein Satz aufgrund seiner einheitlichen Bezeichnungsfunktion in einem Erkennt-

nisprozess erfüllen kann. In seiner Abhandlung *Über den Satz* befasst er sich mit einfachen Lauten nur im Blick auf ihre Bezeichnungsfunktion, also unter rein semantischem Gesichtspunkt (das führt zu der Unterscheidung v.a. von Nomen und Verb), und unter dem Aspekt, wie diese Lautgebilde die Einheit eines Satzes bilden. In den *Ersten Analytiken* dagegen erst werden diese Lautgebilde in ihrer Funktion für eine Schlussfolgerung – die Worte als Terme, die Sätze als Prämissen – betrachtet (s. dazu z.B. Lloyd 1990, S.38).

Eine nicht an vorstellungsphilosophischen Prämissen orientierte Untersuchung der Aristotelischen Sprachtheorie – bei ihm selbst und in der spätantiken und mittelalterlichen Tradition des Aristotelismus – ist ein dringendes Forschungsdesiderat. Für eine gerechte Würdigung der knappen Angaben, die Aristoteles in der *Poetik* zum Aufbau einer Theorie, wie sich aus einfachen und zusammengesetzten Lauten einfache und komplexe Bedeutungseinheiten bilden lassen, sollten hier wenigstens einige Hinweise auf die Prinzipien, die seine Sprachtheorie von einer stoischen Grammatik-Theorie unterscheiden, gegeben werden. Aristoteles' Äußerungen stellen nicht den noch primitiven, noch ungeklärten Anfang einer Grammatik-Theorie dar, sondern verweisen auf ein von der stoischen Grammatik grundsätzlich verschiedenes, in sich aber vielfältig differenziertes Konzept mit einer in Spätantike und Mittelalter wirkungsstarken Tradition, die erst durch das auf hellenistische Traditionen zurückgreifende Sprachverständnis der Humanisten der Renaissance verdrängt wurde.

Zu §§3 und 4: *Verbindungs-* und *Gliederungspartikel* (56b38–57a10)

Diese Partie enthält neben den Deutungs- auch einige Textprobleme, und zwar bereits in der Überlieferung. Gut zu erklären ist eine Auslassung, die die Handschrift B, ein Kodex aus dem 14.Jahrhundert, aufweist. In der Zeile 1457a2f. endet der Satz „*Eine Verbindungspartikel ist* ...“ mit dem Präpositionalausdruck „*in der Mitte*“ (*epí tou mésou*), mit demselben Ausdruck endet auch der Satz, der die Gliederungspartikel erklärt (1457a10). So konnte der Schreiber, der beim Abschreiben bis zu „*in der Mitte*“ gekommen war, leicht bei diesem Ausdruck wieder einsetzen und übersehen, dass er das zweite Vorkommen dieses Ausdrucks innerhalb einer kurzen Partie vor sich hatte.

Ein weiteres Problem hat offenbar schon den Korrektor der Handschrift A aus dem 10.Jahrhundert beschäftigt: Aristoteles wiederholt bei der Beschreibung der Verbindungs- und der Gliederungspartikel fast wörtlich ein und denselben Relativsatz: „*die weder hindert noch bewirkt* ...“ (1456b38–57a3 = 1457a8–10). Ähnlich wie viele neuere Herausgeber hat auch er deshalb die Partie 1456b38–57a3 getilgt, man kann natürlich genauso, und auch das wird vorgeschlagen, 1457a8–10 tilgen.

Die Wiederholung eines gleichlautenden Satzes innerhalb weniger Zeilen ist ohne Frage verdächtig. Einen stilistischen Grund, die Wiederholung zu meiden, gibt es aber nicht, denn es handelt sich um den Versuch einer terminologischen Beschreibung, von der man sogar erwarten muss, dass sie denselben Sachverhalt auch gleich beschreibt.

Verfolgt man diesen Versuch der Definition genau, sieht man allerdings, dass sich Aristoteles keineswegs einfach wiederholt, sondern bei der für die Verschiedenheit der Funktionen der Verbindungs- und Gliederungspartikel relevanten Partie auch den Text geändert hat. Bei der Verbindungspartikel lautet der Text: „*eine Verbindungspartikel ist ein nicht bedeutungstragender Laut, der die Synthese eines einheitlichen bezeichnungsfähigen Lauts aus mehreren Lauten weder …*" (1456b38–57a2), bei der Gliederungspartikel dagegen sagt Aristoteles: „*… ist ein nicht bedeutungstragender Laut, der ⟨das Entstehen⟩ eines einheitlichen bezeichnungsfähigen Lauts aus mehreren Lauten weder behindert noch bewirkt*" (1457a8f.). Die Leistung der Verbindungspartikel ist ein *syntíthestai*, eine ‚Synthese', die der Gliederungspartikel ein *títhesthai*, eine ‚These', eine Setzung, Bildung. (Auf diesen Unterschied hat Rosen 1990, S. 113f., scharfsinnig hingewiesen und auch zur Erklärung dieses Unterschieds wesentlich beigetragen.)

Aristoteles befasst sich in diesem Kapitel mit dem sprachlichen Ausdruck, nicht mit den traditionellen grammatischen Redeteilen. Die Frage ist, wie Lautgebilde der Sprache zur Bezeichnung einfacher oder komplexer Bedeutungseinheiten fähig sind. Ein wichtiger Funktionsunterschied ist, ob man Ausdrücke, die schon etwas Einheitliches bezeichnen oder bezeichnen können (1457a1f.), zu einer Synthese mit einer neuen einheitlichen Bedeutung zusammenstellt – das Lautgebilde, das das leistet, nennt Aristoteles ‚*Verbindungspartikel*' – oder ob man die Bildung einer Ausdruckseinheit überhaupt erst möglich, d. h. als Einheit abgrenzbar, macht. Das leistet die Gliederungs- oder ‚*Gelenk*'-Partikel. Der Unterschied hängt, wenn man den Partikeln nicht wie die Stoiker selbst eine Bedeutung gibt, sondern lediglich auf ihre mögliche Bezeichnungsfähigkeit achtet, an der möglichen Stellung in einem Ausdrucksganzen und daran, ob dieses Ganze schon eine eigene Bedeutungseinheit hat oder nicht. Aus beiden Unterschieden konstituiert Aristoteles die Bestimmung von Verbindungs- und Gliederungspartikel.

Es spricht daher viel dafür, dass der Text, wie ihn die wichtige Handschrift A (vor der Korrektur) überliefert hat, korrekt ist.

Schwieriger ist die Erklärung, an welchen Beispielen Aristoteles die Funktion der Gliederungspartikel veranschaulichen wollte und wie diese Funktion im einzelnen bestimmt werden muss (s. dazu jetzt Schramm 2006). Das liegt daran, dass die Überlieferung dieser Beispiele korrupt ist. Die oben (s. S. 604) gegebene Erklärung stützt sich auf den Text, wie ihn (auch) Kassel hergestellt hat. Die Handschrift A und die (verlorene) Handschrift, die

v. Moerbeke für seine lateinische Übersetzung benutzt hat, haben allerdings (1457a7) anstelle der Präposition *amphí* (‚um-herum') ein ‚*ph.m.i.*'. Das könnte auch eine Abkürzung für *phēmí*, ‚ich sage', ‚ich meine' sein und soviel bedeuten wie unser ‚das heißt'. Eine klare Entscheidung ist schwierig.

Literatur zu Kapitel 20:

Verbindungs- und Gliederungspartikel: Belli 1987; van Bennekom 1975; Gallavotti 1954; Pagliaro 1956; Rosén 1990; Schoemann 1862; Schramm 2005; Somville 1975.

Zur Kommentierung der Aristotelischen Sprachtheorie in der Antike: Ammonios, *In De Int.* (engl.: *On Aristotle On Interpretation*); Anonymus, *On De Int.*; Stephanus Alexandrinus, *In De Int.*; Boethius, *In De Int.*

Aristoteles in der Sprachgeschichte: Ax 1992; Cauquelin 1990; v. Fragstein 1967; Ildefonse 1997; Long 1971; Matthaios 1999; Pohlenz 1939; Radke 2003a, S. 133–173; Steinthal 1890; Swiggers/Wouters 2002; Weidemann 1991; Zirin 1980.

Kapitel 21

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Das Kapitel 20 gibt einen knappen Entwurf, wie die Fähigkeit des Menschen, artikulierte Laute zu bilden, zur Bezeichnung einfacher und komplexer Bedeutungseinheiten genutzt werden kann.

Als die eigentliche Leistung der Sprache hat sich dabei erwiesen, dass sie auf Grund ihrer Fähigkeit, Laute zu einer artikulierten Einheit zu verbinden, geeignet ist, Zeichen für etwas zu sein, das von sich her eben die Eigenschaft hat, eine artikulierte Einheit zu sein: Das ist für Aristoteles ein bestimmter, für sich (irgendwie) begriffener Unterschied (Dinge sind nur dann für uns unterschiedene Einheiten, wenn wir sie als solche begriffen haben). Diese Leistung, einen für sich begriffenen oder begreifbaren Unterschied zu bezeichnen, kommt zuerst, d. h. in einfachster Weise, dem Wort zu. Kapitel 21 differenziert zunächst zwischen einfachen Wörtern und solchen, die wieder aus Wörtern zusammengesetzt sind, und untersucht dann den unterschiedlichen Gebrauch, den man von der Bezeichnungsfähigkeit eines Wortes machen kann: Man kann es so gebrauchen, wie es zur Bezeichnung einer (gemeinten) Sache innerhalb einer Sprachgemeinschaft üblich ist, oder in einer davon abweichenden Weise. Ein abweichender Gebrauch ist, wenn man ein Wort aus einem nicht üblichen, z. B. altertümlichen oder sonst irgendwie sondersprachlichen Sprachgebrauch verwendet oder wenn man nicht gebräuchliche Fremdwörter übernimmt. Eine solche Bezeichnung nennt Aristo-

teles ‚*Glosse*' (*glõssa, glõtta* heißt Zunge, Sprache, Sprachvermögen, hier meint es ‚sondersprachlicher Ausdruck'). Andere abweichende Bezeichnungsformen sind die Metapher, ornamentale Ausdrucksweisen, Wortneuschöpfungen oder Wörter mit veränderter Lautgestalt.

Da die dichterische Sprache häufig vom gewöhnlichen Sprachgebrauch abweicht, nicht nur in der Stilhöhe nach oben oder unten, wie in Tragödie, Epos oder Komödie, sondern auch um der Prägnanz der Aussage, der Eindringlichkeit oder Deutlichkeit der Darstellung willen, gehört eine Untersuchung, welche verschiedenen Formen der Bezeichnung man durch den unterschiedlichen Gebrauch von Wörtern erzielen kann, in eine Poetik. Die daran anschließende Frage, wie dieser unterschiedliche Gebrauch zur Qualität einer poetischen Sprache beiträgt, behandelt das Kapitel 22.

§ 1 *Einfache* und aus Wörtern *zusammengesetzte* Wörter (57a31–b1)

Aristoteles unterscheidet zwischen einfachen Wörtern, bei denen die Lautelemente, aus denen sie gebildet sind, für sich keine Bezeichnungsfunktion haben, sondern lediglich zur Bildung eines artikulierten (Gesamt-)Lauts beitragen, wie etwa in dem Wort ‚Erde', und ‚verdoppelten' Wörtern. Bei ihnen müsse man wieder unterscheiden zwischen Wörtern, deren Teile zwar eine eigene Bezeichnungsfunktion haben können, sie aber in diesem Wort nicht ausüben – hier handelt es sich der Bezeichnungsfunktion nach eigentlich um ein Wort, wie z. B. ‚Schönpferd' nur Eines, nämlich den Namen einer Person bezeichnet –, und Wörtern, deren Teile eine eigene Bezeichnungsfunktion haben und mit dieser Funktion auch gebraucht werden.

Aristoteles denkt dabei offenbar nicht an die bei uns häufigen Wortzusammensetzungen wie ‚Vernunftwesen', ‚Wasserrad', ‚Pilzinfektion' usw. Solche Wortverbindungen sind im Sinn der Differenzierungen des 20. Kapitels schon *lógoi*, sie haben den Charakter einer Begiffsverbindung oder einer Aussage (s. o. Kap. 20, S. 607f.). ‚Verdoppelte' oder ‚vervielfachte' Wörter sind vielmehr Wörter, deren bedeutungstragende Teile nebeneinander stehen, wie z. B. in ‚Rhein-Main-Donau-Kanal'. Hier bedeutet jeder Teil für sich etwas und behält diese Bedeutung auch in der vom ganzen Wort bezeichneten Einheit, die sich aus den einzelnen Teilen addititiv zusammensetzt. Beliebt waren solche Wortvervielfachungen nach Aristoteles im Marseille seiner Zeit. Zeus wurde von den ‚Massalioten' (= Leute aus Marseille) als ‚Hermo-Kaiko-Xanthos' angerufen. Das ist eine Zusammensetzung aus drei Flussnamen, so wie wenn man etwa einen Gott den ‚Rhein-Main-Donau' nennen würde. Beispiele von Rednern und Dichtern führt Aristoteles in der *Rhetorik* (v. a. III, 3, 1405b35–1406a6) an, etwa: ‚*hoch-gipflig*', ‚*Bettel-Musikanten-Schmeichler*', auch ‚*weiße Milch*'. In allen diesen Fällen handelt es sich um Zusammensetzungen, die

einen Begriff verstärken, es entsteht kein neuer Begriff mit eigener Bedeutung aus der Zusammensetzung wie etwa bei ‚Vernunftwesen'.

§2 *Normaler Sprachgebrauch, Glosse* und *Schmuck* (57b1–6)

‚Normal' ist ein Wortgebrauch, wenn man sich so ausdrückt, wie die meisten Sprecher der Sprachgemeinschaft, in der man lebt. Benutzt man dagegen innerhalb einer Sprachgemeinschaft den Ausdruck einer anderen, ist es eine ‚*Glosse*' (‚Zunge', ‚Sprache', dann: ‚ungebräuchliches Wort'). Der Unterschied zwischen Normalgebrauch und Glosse grenzt daher nicht die eigene Sprache gegen Fremd- oder Lehnwörter ab, sondern das, was gerade üblich ist, gegen alles, wie sich andere ausdrücken: gegen die Sprechweise einer anderen sozialen Gruppe, einer anderen Zeit, eines anderen Dialekts und natürlich auch gegen abweichende Bezeichnungsgewohnheiten anderer Sprachen. So sind etwa ‚Gendarm' und ‚Trottoir' für ‚Polizist' und ‚Gehsteig' heute Glossen, weil diese Ausdrücke nicht mehr üblich sind, ‚Gemahl' und ‚verzehrt' für ‚Ehemann' und ‚isst', weil sie für die meisten zu hoch sind. ‚Mail' oder ‚link' dagegen sind keine Glossen, weil es üblich ist, diese englischen Bezeichnungen zu benutzen. Dass Aristoteles unübliche, im täglichen Sprachgebrauch nicht oder nicht leicht verständliche Wörter ‚Glossen' nennt, kommt vor allem aus der Homer-Erklärung seiner Zeit. Viele Wörter bei Homer waren im 5. und 4. Jahrhundert nicht mehr im Gebrauch und mussten erklärt werden. Die dafür angelegten Wörterverzeichnisse hießen *glṓssai*, ‚Glossen'. Der heutige Sprachgebrauch, für den Glossen Kurzkommentare zu aktuellen Themen sind, beruht auf einer Erweiterung dieser alten Worterklärungen.

Zu den Weisen, wie man sich vom normalen Sprachgebrauch abweichend ausdrücken kann, rechnet Aristoteles an dieser Stelle auch noch den ‚Redeschmuck' (*kósmos*, *ornatus*). Er erklärt allerdings nicht, was er darunter versteht. Aus der Behandlung derselben Problematik in der *Rhetorik* kann man entnehmen, dass er unter ‚Schmuck' das versteht, was eine Ausdrucksweise angenehm macht. Dieses Angenehme gewinnt eine Rede durch die von ihr angeregte Erkenntnisaktivität, zu der im Bereich der Ausdrucksweise alle verfremdenden Formen beitragen (*Rhetorik* III, 2, 1404b5–20). Auf eine eher spezifische Form des Redeschmucks verweist er in *Rhetorik* III, 2, 1405a14–28: Ein Ausdruck wirkt wie ein Schmuck, wenn man innerhalb eines Sachbereichs eine bessere, edlere Metapher wählt, z. B. wenn man jemanden statt ‚Bettler' einen ‚Bittenden' nennt oder wenn Räuber von sich als ‚Beschaffer' sprechen.

§3 Die *Metapher* (57b6–33)

Die Metapher ist für Aristoteles von allen vom Normalen abweichenden Ausdrucksweisen am meisten der Dichtung gemäß.

Die Dichtung stellt Handlung so dar, dass sie genau die Züge auswählt und diese so zusammenfügt, dass diese Auswahl prägnanter Ausdruck der Beschaffenheit eines bestimmten Charakters ist. Die einzelne Handlung, die man auf der Bühne sieht, enthält deshalb mehr als die Oberfläche des (scheinbar allein dargestellten) Geschehens. Ohne dass das Allgemeine allgemein ausgesprochen wird, ist es als das bewegende Moment in der einzelnen Handlung mitenthalten.

Die Metapher hat eine analoge Innenstruktur. Auch in ihr steht das Einzelne, das sie bezeichnet, für etwas anderes, etwas Allgemeines für etwas weniger Allgemeines oder Individuelles, oder umgekehrt: etwas Besonderes für etwas Allgemeines oder für ein vergleichbar Anderes, usw. Auch in der Metapher wird das Allgemeine oder das Verglichene nicht ausgesprochen, sondern ist in prägnanter und dadurch deutlich begreifbarer Weise in ihr mitenthalten.

Aristoteles analysiert in diesem Kapitel zunächst die verschiedenen Möglichkeiten des metaphorischen Bezeichnens, auf ihre zentrale Bedeutung für eine poetische Sprache verweist er im nächsten Kapitel (1459a4–8).

Die artikulierte Lauteinheit eines Wortes ist von sich her geeignet, einen Sachunterschied anzuzeigen. In der Metapher überschreitet die Sprache diese geradlinige Bezeichnungsfunktion dadurch, dass sie etwas mit einem Wort bezeichnet, das eigentlich auf einen anderen Sachunterschied verweist. Sie tut das nach Aristoteles auf vierfache Weise:

‚von der Gattung auf die Art': Man kann ein Wort für etwas Allgemeines so benutzen, dass es nur noch einen Teil dieses Allgemeinen bezeichnet. In dem Satz ‚Mein Schiff steht hier' bezeichnet das ‚steht' nur einen Teil der Weisen des Stehens, das ‚an einer Stelle festliegen'.

‚von der Art auf die Gattung': Man kann ein Wort für einen Teil eines Allgemeinen so benutzen, dass es für das Allgemeine insgesamt steht. ‚Er hat zehntausend Taten vollbracht' meint: ‚Er hat viele Taten vollbracht.' ‚Zehntausend' ist eine besonders markante Art von ‚viel' und wird deshalb von Homer für ‚viel' überhaupt gebraucht.

‚von einer Art auf die andere': Man kann Begriffe, die einem gleichen Allgemeinen zugeordnet werden können, gegeneinander austauschen. ‚Abschöpfen' und ‚Schneiden' können beide als Bezeichnungen für ‚Wegnehmen' benutzt und so das eine an Stelle des anderen gebraucht werden.

‚in analoger Verwendungsweise ⟨eines Wortes⟩': Die freieste Weise der Übertragung dessen, was ein Wort bezeichnet, auf etwas anderes, ist, wenn eine bloße Ähnlichkeit der Rechtfertigungsgrund der Übertragung ist.

Ähnlichkeit in weitestem Sinn ist Gleichheit in Verschiedenem. Der Stern, der am Himmel herausleuchtet, und der Künstler, der seine Kollegen in den Schatten stellt, haben von ihrem Sein her keine Gemeinsamkeit in einem Allgemeinen, das sie irgendwie verkörpern. Aber sie haben ein Gleiches an sich: Sie leuchten aus einem Dunkel hervor. Die Ähnlichkeit ergibt sich also aus einer Proportion: So wie der Stern zum Himmel, verhält sich der Künstler zu seinen Kollegen, er ist ein ‚Star' seiner Kunst.

Aristoteles' Beispiele sind die Schale des Dionysos und der Schild des Ares. Für Dionysos, den Gott des Weins, ist die Schale Zeichen seines Wirkungsbereichs, für Ares, den Gott des Kriegs, erfüllt der Schild dieselbe Aufgabe. Diese Gemeinsamkeit kann man benutzen, um statt vom Schild von der Schale des Ares zu sprechen. Analog bezeichnen Abend und Alter jeweils das Ende von Tag bzw. Leben, d.h. von etwas ansonsten Verschiedenem, zu dem sie aber in gleichem Verhältnis stehen. Diese Gemeinsamkeit reicht hin, um die Ersetzung von ‚Alter' durch ‚Abend' verstehbar zu machen.

Für das Verständnis des Verhältnisses von Sprache und Denken bei Aristoteles wichtig ist sein Hinweis, dass man eine Metapher auch bilden kann, wenn man eine Ähnlichkeit zwar erkennt, aber kein Wort für sie hat. So könne man die Ähnlichkeit, wie der Bauer den Samen ausstreut, mit der Art, wie die Strahlen von der Sonne ausgehen, feststellen. Für das Ausstreuen des Samens gibt es ein Wort, das Säen, für das Verstreuen der Sonnenstrahlen nicht. Dennoch könne man in verstehbarer Weise die Metapher bilden: *„säend das gottgeschaffene Licht"* (sie könnte von Pindar stammen; s. ähnlich Pindar, *Olympie* VII, V.47; die Metapher gibt es z.B. auch bei Homer, *Odyssee* V, V.490; Vergil, *Aeneis* IV, V.584; XI, V.113). Solche Metaphern heißen später *‚Katachresen'*: Man *‚gebraucht'*, weil man kein eigenes Wort für etwas zur Verfügung hat, ein anderes *‚falsch'*).

Dass man ein Wort nicht in seiner eigentlichen Bezeichnungsfunktion gebraucht, sondern mit ihm auf etwas anderes verweisen möchte, kann man – mit dieser Bemerkung schließt Aristoteles seine Behandlung der Metapher – auch dadurch deutlich machen, dass man einem Wort etwas abspricht, was eigentlich zu dem, was es bezeichnet, gehört. Nennt man den Schild des Ares ‚Schale ohne Wein', dann verweist der Zusatz ‚ohne Wein' darauf, dass hier nicht eine Schale in ihrer eigenen Funktion gemeint ist.

§4 *Dichterische Neuschöpfungen* (57b33–35)

Zu den Möglichkeiten, Worte anders, als sie im Gebrauch sind, zu verwenden, gehört auch die Möglichkeit, für einen Akzent, den man setzen will, für einen Unterschied, den man neu gesehen hat, auch ein Wort neu zu prägen. So nennt Homer dreimal, anders als es damals üblich war, einen Priester ‚Beter' (*Ilias* I,

V. 11, V. 94; V, V. 78). Demetrios, ein uns sonst unbekannter Peripatetiker aus dem 3. Jahrhundert vor Christus, verweist (*Perí hermēneías* 97 und 144) darauf, dass gerade Aristoteles selbst viele Worte neu gebildet hat, um von der griechischen Sprache noch nicht erfasste Unterschiede mit einer eigenen Bezeichnung zu versehen, z. B. *monṓtēs* (‚Alleiner') oder *autítēs* (‚Selbstler') für jemanden, der nur auf sein eigenes Ich beschränkt lebt (z. B. *Nikomachische Ethik* 1157b21, 1169b16f., 1170a5).

§ 5 *Worterweiterungen*, *Wortverkürzungen* oder *-veränderungen* (57b35–58a7)

In dieser Passage verweist Aristoteles auf in der griechischen Sprache mögliche Abänderungen der Lautgestalt eines Wortes, die es vor allem in poetischen Texten häufig gab. Ein wichtiger Grund für diese Variabilität des Griechischen liegt schon bei Homer. *Ilias* und *Odyssee* bieten eine poetische, oft archaisierende Kunstsprache und überliefern so einen über Jahrhunderte sich entwickelnden Sprachbestand in einer Mischung verschiedener Sprachschichten und Dialekte. Von allen Schichten dieser Entwicklung macht der Text – auch aus metrischen Gründen – Gebrauch, z. B. durch Längung von Vokalen, Einschieben einer Silbe, usw.

§ 6 Bezeichnungen der Geschlechter der Nomina (58a8–17)

Mit einer kurzen (z. T. auch lückenhaften) Auflistung der Endungen, nach denen man das Genus eines Wortes unterscheidet, endet Aristoteles seine Behandlung der Wortarten.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu §§ 1 und 2: Wortarten und ihr Gebrauch (57a31–b6)

Bei den Wortarten, die Aristoteles unterscheidet, erkennt man aus der Beschreibung ihres möglichen Gebrauchs, dass er nicht nur an Nomina denkt, sondern ebenso an Verben. Er betrachtet die Verben lediglich ohne die Zeitangabe, die sie mitenthalten, also allein in Bezug auf den Sachunterschied, den sie bezeichnen: das Stehen, Schneiden, Abschöpfen usw.

Zu § 3: Die *Metapher* (57b6–33)

Über die Metapher handelt Aristoteles nach der *Poetik* auch noch in der *Rhetorik* (III, 2–5 und 10–11), in der er sich mehrfach auf die *Poetik* zurückbezieht (1404b7f., 1405a5f.; möglich, aber unwahrscheinlich ist, dass Aristoteles an diesen Stellen seinen verlorenen Dialog *Über die Dichter* meint). Während er in der *Poetik* die unterschiedlichen Möglichkeiten, etwas mit einem Wort zu bezeichnen, das eigentlich als Bezeichnung für etwas anderes gebraucht wird, untersucht, geht es ihm in der *Rhetorik* vor allem um den Erkenntniswert der Metapher. Viele Fragen zur Aristotelischen Metapherntheorie sind in der Forschung behandelt (Überblick bei Rapp 2002, Bd. 2, S. 921–930; Weinrich 1980; Egg 2001, Sp. 1099–1115), es gibt allerdings eine gewisse Tendenz, sich auf Unerklärbares, Ungereimtheiten, Unvollständiges und Inkonsistenzen in der Definition und der Differenzierung der Metaphernarten zu konzentrieren.

Ein Haupteinwand, der exemplarisch ist, bezieht sich auf die Abgrenzung der vier Metaphernarten: Sie sei ohne Wert, die Unterschiede seien nicht distinkt (Brooke-Rose 1958; Levin 1982; Rapp 2002, Bd. 2, S. 923). Auch bei einer nach einer Analogie gebauten Metapher etwa könne man das zugrundeliegende Gemeinsame in einem Allgemeinbegriff formulieren, und diesen Allgemeinbegriff als Gattung und die beiden Korrelate als dessen Arten auffassen (Rapp 2002, Bd. 2, S. 923). In diesem Sinn könnten etwa der Abend und das Alter als Arten der Gattung ‚Ende' verstanden werden.

Der Einwand ist allerdings nicht korrekt, und man braucht zur Verteidigung des Aristoteles keineswegs ein (die ganze Welt durchwaltendes) starres Art-Gattungsgefüge (Rapp 2002, Bd. 2, S. 924) vorauszusetzen. Es genügt zu verlangen, dass man von Arten nur dann sprechen kann, wenn sie Glieder ein und derselben Klasse, aristotelisch richtiger: wenn sie Unterschiede im Bereich ein und desselben Begriffs sind (und nicht, wenn sie nur irgendwie extensiv unter denselben Begriff fallen). So ist ‚zehntausend' ein Unterschied im Bereich der quantitativen Vielheit, ‚Abschneiden' und ‚Abschöpfen' sind beide Arten des Wegnehmens. Der Begriffsbereich des Allgemeinbegriffs ‚Ende' aber umfasst nicht alles, was irgendwie das Ende von etwas darstellt, sondern lediglich Unterschiede, wie etwas Ende sein kann: als das Äußerste eines Verlaufs, als Untergang, als Vollendung, als Zweck usw. Nur das sind Arten der Gattung ‚Ende'. Sonst müssten z. B. auch Meeresstille und ein heiterer Himmel Arten der Gattung ‚Ruhe' sein (s. *Metaphysik* V, 6, 1016b35–17a2 und Thomas von Aquin, *In Metaph.*, Nr. 876). Abend und Alter gehören zur Art ‚Untergang' der Gattung ‚Ende' und nicht etwa zur Art ‚Vollendung oder Ziel', sie sind nicht selbst eine Art der Gattung ‚Ende'.

Dort, wo Aristoteles in die Geschichte der Metapherntheorie eingeordnet wird, gibt es eine fast einheitliche Tendenz, von Aristoteles bis ins 17. Jahrhundert oder sogar bis zum ‚*linguistic turn*' des 20. Jahrhunderts eine zusammenhängende Tradition zu sehen und diese gegen avanciertere und differenziertere ‚moderne' Auffassungen von der Natur der Metapher abzugrenzen.

Charakteristisch (auch) für diese Konstruktion ist, dass sie Aristoteles als einen Vorläufer hellenistischer bzw. hellenistisch geprägter Konzeptionen behandelt. Zur Erklärung dessen, was eine Metapher ist, ergänzt man die Aristotelischen Aussagen v. a. durch Cicero (*De oratore* III, 37) und Quintilian (VIII, 6,8–17), deren Positionen seit der frühen Neuzeit in jeder Poetik-Theorie präsent sind. Entscheidend ist, dass Cicero und Quintilian die Metapher als einen verkürzten Vergleich und als eine Art Bild oder Verbildlichung verstehen. Von dieser Basis aus differenziert Quintilian die Arten der ‚Übertragung' nicht nach Gattung, Art, Analogie wie Aristoteles, sondern nach der Art, wie diese Verbildlichung einer ‚eigentlichen' Bedeutung am lebendigsten wirkt: ob man von etwas Belebten zu einem anderen Belebten (z. B. vom Menschen zu Tieren, Scipio wird von Cato ‚angebellt') oder von einem Belebten zu etwas Unbelebtem (‚Brachte das Schwert die Griechen zu Fall?'), von einem Unbelebten zu einem anderen Unbelebten übergeht oder ob man – und darin sieht Quintilian das wesentliche Vermögen der Metapher – etwas Unbelebtes durch etwas Belebtes ersetzt (‚Was führen deine Waffen im Sinn?'). Auch bei Quintilian hat die Metapher einen besonderen Erkenntniswert. Dieser Wert besteht aber nicht darin, dass sie auf eine Gemeinsamkeit aufmerksam macht, die eine Aussageabsicht besonders klar unterstützt (so bei Aristoteles, z. B. ‚die Jugend im Krieg opfern, heißt, den Frühling aus den Jahreszeiten herausnehmen', *Rhetorik* 1411a2–4), sondern sie besteht in der sinnlich anschaulichen Verlebendigung eines ‚eigentlich', d. h. abstrakt, trocken Gesagten, z. B. wenn man statt von ‚Ursache' von ‚Quelle' spricht.

Der Unterschied zwischen ‚eigentlich' und ‚uneigentlich' wird damit eingeschränkt auf das Verhältnis von Sinnlichkeit und Verstand, von nüchterner Prosa zur Bildersprache der Poesie. Dieses Verhältnis haben schon die antiken Stoiker entwicklungsgeschichtlich ausgelegt: Am Anfang steht die Ursprache der Menschheit, die ‚noch' eine lautmalerische – mythisch-poetische – Bildsprache ist. Ihre ursprüngliche, naturgegebene Wahrheit geht durch den Einbruch von Kultur und Wissenschaft im Lauf der Geschichte verloren.

Nicht durch den Zufall einer Parallelität der Geschichte, sondern durch ein gewolltes Rezeptionsverhalten greift schon die frühe Renaissance (mit den hellenistischen Denkern) auf die poetische Sprache des mythischen Denkens zurück. Insbesondere seit Giambattista Vico (*Prinzipien einer neuen Wissenschaft*) entwickelt sich daraus ein breiter Strom der Kritik am Rationalismus, besonders in seiner Cartesianischen Form. Auch diese Kritik hatte

keinen günstigen Einfluss auf die Aristoteles-Deutung. Die von Descartes (v.a. in der 3. Meditation) entwickelte Überzeugung, dass alles das, was man klar und deutlich denke, auch wahr sei und – kraft der Verlässlichkeit Gottes – auch eine Entsprechung in den Dingen habe, wurde nicht nur zum Inbegriff des Rationalismus (des ‚Begriffsrealismus' und der ‚Idealsprache'), dieser Rationalismus sollte auch in seiner naiven, nicht durch den universalen Zweifel ‚kritisch' gewordenen Form charakteristisch für ‚das antike Denken' insgesamt sein. Auch dabei also wurde eine in der Stoa tatsächlich belegte Position auf Aristoteles mitübertragen.

Aus dieser angenommenen Entsprechung von Zeichen und Ding ergibt sich die Behauptung, Aristoteles' Metapherntheorie sei eine ‚Substitutionstheorie'. Jedes Ding habe in dieser Welt sein ihm zugehörendes Wort. Das sei seine ‚eigentliche' Bezeichnung, das Verbum proprium. Die Metapher ersetzt dieses eigentliche Wort durch ein anderes, das etwas bezeichnet, das in einer – ontologisch objektiven – Beziehung der Ähnlichkeit zu dem ‚eigentlich' bezeichneten Ding stehe. (Egg 2001, Sp. 1103f., kritisiert diese Zuschreibung an Aristoteles mit der These, Aristoteles' Sprachauffassung sei ‚begriffsrealistisch'. Jedes Wort bezeichne ‚von Haus aus' eine Sache. Das würde bedeuten, dass nach Aristoteles jedem Wort ein Sachbegriff entspricht. Das steht im Widerspruch zu allem, was Aristoteles über die Vieldeutigkeit der Sprache sagt. Außerdem ist der Unterschied, ob jedem Wort ‚von Natur aus' ein ‚Ding' oder ‚von Haus aus' eine ‚Sache' entspricht, für die zentrale Aussage der ‚Substitutionstheorie' nicht relevant: In jedem Fall wird eine eindeutige Entsprechung von Wort und Seinsordnung vorausgesetzt.)

Diese Auffassung ist nicht nur rationalistisch, weil sie an eine eindeutige Erschlossenheit der Welt durch das Wort glaubt, sie ist auch naiv, weil sie glaubt, die Sprache bilde einfach Korrespondenzen und Ähnlichkeiten, die in der Seinsordnung vorgegeben sind, ab. Dagegen kann man mit guten Gründen einwenden, dass in diesem Abbildmodell der subjektiv konstruktive Charakter der Sprache verkannt ist. Wir bilden mit unseren Metaphern nicht einfach vorgegebene Gemeinsamkeiten ab, sondern wir stiften mit ihnen erst Analogien, Korrespondenzen usw. (z. B. Weinrich 1983, S. 331). Dieser produktive Charakter der Sprache, der in besonderer Weise durch das metaphorische Sprechen verkörpert wird, ist nicht Ergebnis einer einfachen, atomistischen Korrespondenz von Wörtern und Dingen, sondern Ergebnis komplexer ‚Interaktionen': „*Es gibt keine Bedeutung an sich, sondern nur in bestimmten Situationen, für bestimmte Sprecher und Hörer, für bestimmte Absichten*" (Kurz 2004, S. 14f.).

Mit dieser kritischen Einsicht, die für die Sprache vindiziert, was Kant dem Denken vindiziert hatte („*Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten ... [wir nehmen an], die Gegenstände müssen sich nach unserer Erkenntnis richten*", *Kritik der reinen Ver-*

nunft B XVI), verschwindet die scheinbar so klare Grenze zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung. Wenn der Dichter Fleming in einer Ode von ‚demantenen Gewässern' spricht, dann meint er nicht dasselbe wie das Verbum proprium ‚klare' Wasser, sondern er meint ‚eigentlich' etwas anderes, und dieses Andere meint mehr und meint etwas Genaueres als das Alltagswort ‚klar' (Szondi 1975, S. 79–97 zu Chladenius). Die Metaphern enthalten in dieser Deutung einen Überschuss an Bedeutung gegenüber dem Normalwort. Sie sind *„Übertragungen, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen"* (Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 13).

Die Reflexion auf die Perspektivität und Konstruktivität von Sprache und Denken führt so durch die Kritik an einer postcartesianischen Rationalität zurück zu einer unmittelbar sinnlichen, intuitiven, metaphorischen Denk- und Sprechweise, d. h., sie führt zwar nicht historisch, aber ‚typologisch' zu einer Welthaltung zurück, wie sie für das mythisch-poetische Denken in Bildern in der Anfangsphase der Menschheit eigentümlich gewesen sein soll.

Rückwendungen dieser Art gibt es auch schon vor dem Cartesianismus, die Kritik an der Überordnung des ‚Rationalen' über die Sinnlichkeit durch Descartes ist aber ein einendes Band, das von Vico bis in die Gegenwart ansonsten unterschiedliche Ansätze verbindet. So ist es in Vicos berühmten zweiten Buch (*Von der poetischen Weisheit*) der *Prinzipien einer neuen Wissenschaft* vor allem das Vermögen, Unbelebtem Leben und Leidenschaft zu geben, d. h. das Modell des Quintilian, das die ursprüngliche, ‚beseelende' Macht der Metapher ausmachen soll. Die Fähigkeit dazu verdankt sie der Tatsache, dass sie nicht aus dem Verstand, sondern aus Sinnlichkeit und Gefühl (‚*di senso e di passione*') geboren ist. Von Vico führt über Hamann, Herder, Rousseau, Jean Paul (s. den Überblick bei Weinrich 1980, Sp. 1182–1186) ein konsequenter Weg zu Blumenbergs Konzept der ‚absoluten Metapher' – ein Weg, der manche Parallelen hat, z. B. in der Entwicklung des französischen Symbolismus von Baudelaire und Verlaine (Metapher als ‚Schlüsselwort' und Inbegriff des Symbols) zum Surrealismus etwa Bretons usw.

Im Horizont dieser Tradition des Metaphernverständnisses erscheint Aristoteles' Auffassung der Metapher nicht nur rudimentär und unkritisch, es werden in ihm auch der Blick auf eine Reihe wichtiger Erkenntnisse verstellt, durch die Aristoteles zum Teil Einsichten vorweggenommen hat, die erst in der jüngeren Metapherndiskussion wieder gewonnen wurden, zum Teil zur Korrektur von Defiziten beitragen kann, die bis heute weiter bestehen. Ich versuche, wenigstens die wichtigsten Differenzpunkte herauszuarbeiten.

1. *Die Bildlichkeit macht die* Metapher *nicht zur* Metapher

Die Bildlichkeit der Metapher ist für Aristoteles bestenfalls ein akzidentelles Merkmal (das betont zu Recht auch Rapp 2002, Bd. 2, S. 906–910). Eine Metapher kann bildlich sein, sie muss es nicht, auch nicht in dem weiten Sinn von Bild, der sich in den neuzeitlichen Diskursen entwickelt hat und der alle Formen sinnlicher Erfahrung, die Art und Weise, wie etwas dem Auge, dem Ohr, dem Geruchssinn, dem Tastsinn gegenwärtig ist, einschließt, ja alle Weisen unmittelbarer, intuitiver oder fühlender Erfahrung.

Ein klarer Beleg sind die ersten beiden Formen möglicher Metaphernbildung, von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung. Zu sagen, ein Schiff ‚steht' statt ‚liegt vor Anker', ist nicht nur keine Veranschaulichung von etwas Abstraktem, hier ist die Metapher sogar abstrakter, weil sie mit ‚stehen' etwas noch Allgemeineres bezeichnet als das bei weitem anschaulichere ‚Vor-Anker-Liegen'.

Aus diesem Befund hat man oft den Schluss gezogen, Aristoteles habe noch keinen eigentlichen Begriff von Metapher und nähere sich ihm lediglich in seiner Beschreibung der Metaphernbildung ‚gemäß einer Analogie'. Man kann aber auch fragen, ob Aristoteles Gründe hatte, etwas Metapher zu nennen, was uns überhaupt keine Metapher zu sein scheint. Für die Antwort auf diese Frage findet man einen wichtigen Hinweis in seiner Behauptung, die Qualität einer guten Metapher komme daher, dass sie *„etwas vor Augen führt"* (*Rhetorik* III, 11, 1411b22ff.). Denn ausgerechnet das ‚Vor-Augen-Führen' erhält nach ihm seine Wirkung nicht dadurch, dass man etwas in einem Bild sagt, sondern dadurch, dass man es in einer eigentümlichen Aktivität zeigt. Es ist ja Aristoteles' Überzeugung, dass sich eine Bildaussage nicht unmittelbar präsentiert, sondern erschlossen werden muss. Das, was etwas ist, erkenne man aber an seinem Vermögen und seinem Akt (s. o. S. 276ff. und zu Kap. 17, S. 550f.). Man braucht nur an einen Gang durch eine Gemäldegalerie zu denken, um sich zu erinnern, wie wenig man von noch so anschaulich durchgestalteten Bildern begreift, wenn man nicht zusätzliche Kenntnisse hat. Diese zusätzlichen Kenntnisse aber kommen vor allem aus dem Begreifen der möglichen Akte der dargestellten Dinge. Selbst von einem Tisch weiß man nur dann, dass er ein Tisch ist, wenn man seine Funktion erkennt, denn alle sinnlichen Orientierungsmerkmale können immer anders und gerade in der Kunst oft gänzlich unerwartet sein.

Die verdeutlichende Kraft der eigentümlichen Aktivität erläutert Aristoteles an Metaphern bei Homer. Vom Stein des Sisyphos sagt Odysseus: *„und wieder hinunter rollte der Stein, der unverschämte"* (*Odyssee* XI, V. 598). Die Wirkung eines Lanzenwurfs des Menelaos beschreibt Homer mit den Worten: *„die Lanze stürmte durch die Brust hindurch, gierig"* (*Ilias* XV, V. 542). Bei diesen Fällen hält Aristoteles nicht das Hinunterrollen und das

Stürmen, sondern das Unverschämtsein und das heftige Begehren für die Metapher mit dem Ausdruck von Aktivität (*Rhetorik* 1412a4f.). Nicht die Aktivität also, die dem Auge präsent ist, sondern das, was man über das Sichtbare hinaus begreifen, wie man es deuten muss, drückt Homer in der Metapher aus. Und es handelt sich dabei nicht um eine ornamentale, sondern um eine wesentliche Deutung. Die Metapher sagt, was für Odysseus das Wesentliche am ‚Verhalten' des Steins gegenüber Sisyphos ist bzw. als was für einen Wurf Homer den Lanzenwurf des Menelaos verstanden wissen will.

Bemerkenswerterweise spricht Aristoteles solchen Metaphern zu, sie machten Unbelebtes belebt (1411b32). Auf diese Hochschätzung der Metaphern Homers bezieht sich auch Quintilians Bevorzugung dieser Metaphern. Trotz des gleichen Wortlauts ist es aber nicht ein beiläufiger, sondern ein grundlegender Unterschied, ob man diese Verlebendigung in einer (bereichernden) Überwindung des Begriffs durch Sinn und Gefühl sucht oder darin, dass man etwas sinnlich Wahrnehmbares von einer ihm möglichen, eigentümlichen Aktivität her begreift. Die Darstellung von Handlung ist für Aristoteles die primäre Aufgabe der Dichtung. Handlung gibt es in seinem Sinn nur, wo sie von einer inneren, charakteristischen Aktivität geleitet ist. So wird verständlich, dass der Metapher, die innere Aktivität ‚vor Augen führt', eine zentrale Rolle in der Dichtung zukommen muss.

2. *Die Aristotelische Metapherntheorie ist keine Substitutionstheorie*

Die Metapher ist für Aristoteles nicht ‚atomistische' Ersetzung eines ‚eigentlichen', direkten Worts durch ein uneigentliches, das die gleiche Sache nur indirekt, durch eine Ähnlichkeit oder ein Bild bezeichnet, sie ist vielmehr prägnanter Ausdruck und Resultat eines komplexen Erkenntnisvorgangs. Das Wort ist nicht Etikett für eine bestimmte ‚extramentale' Sache, dem es gleichsam angeheftet ist, es ist vielmehr Zeichen für etwas, was man meint (s. o. Kap. 20, S. 609ff.). Schon Platon hat die Meinung als ‚Abschluss einer Denkbewegung' erklärt (*Sophistes* 264a10). Auf dieses Resultat also verweist die Sprache – nach Ansicht von Aristoteles aber nicht auf das Resultat eines methodisch-wissenschaftlichen Denkens, sondern auf das, was das an der Wahrnehmung orientierte Alltagsdenken meint.

Die Analyse von Wort und Satz, wie sie Aristoteles in seiner *Kategorienschrift* und in der Abhandlung *Über den Satz* gibt, bezieht sich auf die Alltagssprache. Das konnte in neuerer Forschung gut gezeigt werden, das betonen aber auch übereinstimmend die antiken und auch die mittelalterlichen Kommentatoren bis zum Nominalismus (s. Thiel 2004, S. 11–66). Die Grundunterscheidung in Substanz und Qualität, die Aristoteles trifft, beschreibt nicht eine ontologische Ordnung, die die Welt in Dinge mit einem metaphysischen Wesenskern und dessen wechselnde Eigenschaften im Be-

reich der Phänomene einteilt, sondern das übliche Vorgehen sprachlicher Prädikation.

Ein allein hinreichender Beleg ist, dass Aristoteles als ein Beispiel für Substanz bzw. Subjekt immer wieder den ‚Bockshirsch' nennt (*Über den Satz* 16a16f.; *Erste Analytiken* 49a24; *Zweite Analytiken* 92b7). Dieser Bockshirsch ist auch für Aristoteles ein fiktives Produkt der dichterischen Phantasie. Die Sprache aber, die über den Bockshirsch Aussagen macht, macht ihn dabei zur Grundlage, zum *subiectum*, von dem sie alles andere aussagt, und behandelt ihn dabei wie etwas für sich Bestehendes, das selbst nicht über anderes ausgesagt wird. An anderen Stellen, v. a. im siebten Buch der *Metaphysik*, zeigt Aristoteles, dass dieses vermeintlich feste Subjekt seinerseits zum Gegenstand einer kritischen Analyse gemacht werden muss, wenn es um die wissenschaftliche Erfassung seiner Seinsweise geht (s. Thiel 2004, S. 58–66). Der von Wittgenstein streng bekämpften Verführungskraft der Sprache, die in ihr gelegenen Möglichkeiten zur Darstellung von Realität mit konstitutiven Bestimmungen der Realität selbst zu verwechseln, ist Aristoteles nicht nur nicht erlegen, er hat ein bedenkenswertes methodisches Instrumentarium zur Vermeidung dieser Verführung entwickelt. Die Meinung, Aristoteles vertrete eine ‚Substanzenmetaphysik', die sich von der Sprache die Unterscheidung zwischen Substanz und Eigenschaft hat vorgeben lassen, beruht bis heute weitgehend auf der ungenügenden Beachtung des einführenden, didaktischen Charakters der ersten beiden Schriften des ‚Organon'. Denn die ‚Ding-Eigenschaft'-Metaphysik wird Aristoteles vor allem mit Bezug auf die *Kategorienschrift* zugeschrieben.

In der *Poetik* versteht Aristoteles unter einem ‚eigentlichen' (*kýrion*) Wort eindeutig das, was die Mehrheit einer Sprechergemeinschaft mit diesem Wort meint (und nicht dasjenige Verbum proprium, das ‚von Natur aus' einem Ding zukommt, gleichsam anhaftet). Das zeigt allein die wechselseitige Relativierung von eigentlichem Wort und Glosse, auf die er verweist (1457b4–6). Zur Vermeidung von Missverständnissen habe ich deshalb in der Übersetzung *kýrion* mit ‚normal' wiedergegeben. Es geht um den jeweils vorherrschenden Gebrauch eines Wortes. Die Metapher weicht auch bei Aristoteles ähnlich wie in vielen neueren Metapherntheorien (z. B. Kurz 2004, S. 17f.) vom ‚dominanten' oder vom Standard-Gebrauch ab.

Die Alltagsprosa andererseits besteht nach Aristoteles keineswegs nur aus ‚eigentlichen' Normalwörtern, im Gegenteil, er betont eigens: *„Alle reden miteinander mit Metaphern und den eigentümlichen und üblichen Ausdrücken"* – im Unterschied zu den Glossen, den Mehrfachwörtern, den poetischen Neuschöpfungen usw., die nicht in die Alltagsprosa, sondern in die Dichtung (und da nicht in jede) gehörten (*Rhetorik* III, 2, 1404b34f.). Innerhalb der Dichtungsarten hat die Metapher daher vor allem in ‚jambischer'

Dichtung ihren Ort, denn der Jambus folgt nach Aristoteles am meisten der alltäglichen Sprechweise (*Poetik* 24, 1459a10–14).

Davon, dass Aristoteles die Metapher nur für ein Mittel der poetischen Sprechweise gehalten habe, so dass ein Dilemma entstehen musste, als man ‚entdeckte', dass auch die alltägliche Redeweise voll von Metaphern ist (Rapp 2002, Bd. 2, S. 921f.), kann nicht die Rede sein. Dieses Dilemma entsteht grundsätzlich nur, wenn man die Uneigentlichkeit der Metapher darin sucht, dass sie etwas bildlich (im weitesten Sinn) und nicht begrifflich bezeichnet. Denn dann ist die Normalsprache voll von Metaphern, die alle üblich sind und nicht dadurch als Metaphern charakterisiert werden können, dass sie vom Üblichen abweichen. Beispiele solcher Metaphern sind etwa: Kotflügel, Motorhaube, Trägheitsgesetz. Von der Aristotelischen Bestimmung der Metapher her sind diese abgeschliffenen Bilder gar keine Metaphern. Es denkt niemand, wenn er in der Physik von der Trägheit der Körper hört, an ein moralisches Fehlverhalten, so wie man bei dem unverschämten Stein Homers etwas Unbelebtes mit einer Eigenschaft des Menschen assoziiert. Trägheit ist vielmehr der übliche Ausdruck für die Beharrung der Körper in einem bestimmten Bewegungszustand.

Natürlich sind hier wie immer in der Alltagssprache die Grenzen fließend. Entscheidend ist, dass der Unterschied zwischen Normalwort und Metapher in einem Zugewinn an Erkenntnis über das hinaus bestehen muss, was von dem Normalwort bezeichnet wird. ‚Lebensabend' etwa ist zwar auch keine besonders vielsagende Metapher, aber sie präzisiert etwas und bedeutet mehr, als wenn man einfach von ‚Alter' spricht. Wer seinen ‚Lebensabend' genießt, hat einen wohlverdienten Genuss nach dem geleisteten ‚Tagwerk', usw. Darauf oder auf Ähnliches zielt der Bezug zum Abend ab, der dadurch etwas zum Ausdruck bringt, was in dem Normalwort nicht mitgemeint ist. Mit ‚Trägheit der Körper' aber meint man nichts anderes als deren Beharrung in einem bestimmten Bewegungszustand, es ist also ein ‚Normalwort'. Der Unterschied zwischen der Normalsprache und der Metapher ist für Aristoteles nicht, dass Normalwörter in begrifflicher, Metaphern in bildlicher Weise ihre Bezeichnungsfunktion ausüben. Das Bild ‚Motorhaube' lenkt die Aufmerksamkeit auf genau eine Sache, ohne jede Form einer ‚Übertragung'. Eine Metapher dagegen enthält, ob sie bildlich oder begrifflich ist, eine Übertragung, und diese Übertragung muss, wenn sie verstanden werden soll, gedanklich nachvollzogen werden. Die Metapher vom ‚Stehen' des Schiffes verlangt, dass man den Allgemeinbegriff ‚Stehen' auf die besondere Form des Stehens eines Schiffes im Hafen, auf das ‚Vor-Anker-Liegen' überträgt, usw.

3. Die Metapher *ist Resultat eines komplexen Erkenntnisvorgangs und enthält dessen Inhalte unausdrücklich in sich*

Für die Metapher, wie Aristoteles sie versteht, ist die Abweichung, und das heißt: das Verhältnis, in dem das, was man mit einem Ausdruck üblicherweise meint, zu etwas steht, was man über etwas anderes denkt, wesentlich. Sie ist nur dadurch Metapher. Wenn man z. B. die Übertragung des Begriffs des Stehens auf das Vor-Anker-Liegen eines Schiffes analysiert, dann sieht man, dass sie eine Art Schlussverfahren impliziert. Der Satz ‚Mein Schiff steht hier' kann nur gebildet oder verstanden werden, wenn man weiß, (1) dass Stehen so etwas wie ‚unverändert an einer Stelle bleiben' meint, (2) dass das ‚vor Anker liegen' die Weise meint, wie ein Schiff unverändert an einer Stelle bleibt. Wer diese beiden Prämissen kennt, kann das Wissen, dass das ‚vor Anker liegen' eine Art von (der Gattung) Stehen ist, benutzen, um das ‚vor Anker liegen' anders, als man es gewöhnlich ausdrückt, als ein Stehen zu bezeichnen. Selbst diese simple ‚Übertragung' von einer Gattung auf die Art setzt also ein – wenn auch sehr einfaches und deshalb gleichsam wie von selbst ablaufendes – Schlussverfahren voraus (‚Das Vor-Anker-Liegen ist eine Art, an einer Stelle zu bleiben. An einer Stelle bleiben heißt stehen. Das Vor-Anker-Liegen ist ein Stehen'). Bei geistreicheren Metaphern setzt selbst diese Übertragung von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung ein intelligentes Mitdenken voraus. Aristoteles zitiert etwa: *„sie gaben sich auf jede Weise Mühe, kleinlich zu denken"* und erklärt das ‚Sich-Mühe-Geben' als eine Art der Gattung ‚⟨etwas⟩ steigern' (*Rhetorik* 1411b11f.).

Noch deutlicher tritt die Notwendigkeit, Prämissen zu kennen und verbinden zu können, als Voraussetzung der Bildung bzw. des Verstehens einer Metapher zu Tage bei solchen Beispielen, die nur für bestimmte Sprechergemeinschaften verständlich sind oder waren, z. B. wenn Archytas einen Schiedsrichter einen Altar nannte (*Rhetorik* 1412a12f.). Diese nach einer Analogie gebildete Metapher kann man nur verstehen, wenn man weiß, dass ein Altar eine Zufluchtsstätte für alle war, die eine ungerechte Verfolgung fürchteten. Und man muss das nicht nur wissen, man muss an gerade diese Eigenheit des Altars auch denken und zugleich bemerken, dass der Altar diese Eigenheit mit einer Aufgabe des Schiedsrichters gemeinsam hat. (Auch das ist ein – natürlich nicht streng wissenschaftlich gültiger, weil zur zweiten Figur gehörender – Schluss: ‚Ein Altar ist eine Zufluchtsstätte. Ein Schiedsrichter ist eine Zufluchtsstätte. Ein Schiedsrichter ist ein Altar.')

Nur wer eine solche Gemeinsamkeit im Verschiedenen erschlossen hat, ist zur Bildung einer Metapher fähig. Die Metapher enthält damit das Vergleichbare zwischen Mehrerem schon in sich, sie ist nicht etwa entstanden aus einem verkürzten Vergleich. Im Gegenteil, der Vergleich führt nur ausdrücklich aus, was in der Metapher schon mitgedacht ist, indem er durch das ‚wie' eigens

darauf hinweist, wo die Ähnlichkeit liegt. Der Unterschied zwischen Metapher und Vergleich ist für Aristoteles daher gering, der Vergleich aber bietet einen geringeren Anreiz zur eigenen Erkenntnissuche (*Rhetorik* 1406b20–1407a18, 1412b32–13a23), außerdem hat er seine Qualität von der Metapher her; er ist dann gut, wenn es sich um eine Metapher handelt (ebd. 1413a5f.).

Der Vorrang, den Aristoteles der Metapher vor dem Vergleich gibt, ist ein weiteres Zeichen dafür, dass er sich nicht an der Vorstellung oder dem Bewusstsein orientiert, wenn er den Erkenntniswert von etwas beurteilt. Denn die Vorstellung beginnt ihre (‚spontane') Tätigkeit erst, wenn ihr ein Gegenstand in sinnlich unmittelbarer Weise, und das heißt: in der Weise des Bildes, gegeben ist. Für die Vorstellung oder das Bewusstsein besteht die Erkenntnisleistung beim Verstehen einer Metapher also nicht in der (vermeintlich unmittelbaren) Erfassung ihres Inhalts, sondern in dem Bezug, dem Vergleich, den sie explizit zwischen dem, was ihr durch Sinn oder Gefühl ‚gegeben' ist, herstellt. Wir machen uns bewusst, dass zwischen Achill und dem Löwen eine Ähnlichkeit besteht. Diese Erkenntnis ist gegenüber dem ursprünglichen Sinngehalt des Bildes selbst nachträglich und leer. Sie besteht in nichts als in der Herstellung einer abstrakten Beziehung, die beide, Achill und den Löwen, etwa mit dem Begriff der Tapferkeit assoziiert, während uns das Bild des angriffswütigen, mit gespannter Kraft heranstürmenden Löwen längst beeindruckt und in seinen Bann geschlagen hat.

Von Aristoteles her gesehen ist das eine zutreffende Beschreibung, allerdings nicht der kognitiven Tätigkeit überhaupt, sondern ihrer Verwechslung mit einem (wichtigen, aber von sich her inhaltslosen) Vermittlungs- oder Vergegenwärtigungsakt. Gerade bei der poetischen Metapher ist besonders deutlich, dass nicht erst die Erhebung ihres unmittelbar angeschauten oder gefühlten Inhalts ins Bewusstsein eine Erkenntnisleistung ist, sondern zuvor schon und grundlegender die Konstitution dieses Inhalts selbst. Selbst beim Löwen sieht man nicht einfach seine Wut, Kraft und Tapferkeit; sie müssen aus der äußeren Erscheinung erschlossen werden, die keineswegs in allem, was sie zeigt, auf diese Aktivitätsformen verweist. Das Bild des Löwen könnte auch ein sehr konkretes Bild von Faulheit und Untätigkeit abgeben.

Wenn Aristoteles sagt, dass ein Vergleich dann gut ist, wenn er eine Metapher ist, dann hat das auch darin seinen Grund, dass eine Metapher überhaupt nicht verstanden werden kann oder als missglückt und lächerlich erscheint, wenn sie eine unpassende oder gar nicht vorhandene Ähnlichkeitsbeziehung herstellt. Eine Metapher ist gut, wenn sie wie ein gutes *Enthymem* gebaut ist (s. Kap. 19, S. 583ff.). Sie darf weder zu weit hergeholt sein (z. B. wenn man ‚die Philosophie ein Bollwerk der Gesetze' nennt, *Rhetorik* 1406b11f.) noch so oberflächlich, dass die Ähnlichkeit für jeden sofort auf der Hand liegt (ebd. 1410b21–26). Sie ist vielmehr gut, wenn sie etwas zu erkennen aufgibt und zu dem Schluss, „*dass dieses jenes ist*" (ebd. 1410b19) anregt.

Ein besonders gelungenes Beispiel findet Aristoteles wieder bei Homer. In der *Odyssee* (XIV, V. 214f.) sagt Odysseus (in einer Rede, in der er sich – noch – vor seinem treuen Diener Eumaios verstellt und sich als einen inzwischen vom Alter niedergedrückten Sohn eines reichen Kreters ausgibt): Das, was man von seiner früheren Stärke sehe, sei nur noch der vertrocknete Halm. Beide, so erklärt Aristoteles, Alter und Halm, gehören zur selben Gattung, zur Gattung des Verblühten (ebd. 1410b13–15). Auf diese Gemeinsamkeit spielt Homer an und bereitet so dem Leser, der sie bemerkt, das Vergnügen einer intelligenten Einsicht (ebd. 1410b10–12, 1410b20–26), denn er lernt aus der Seinsweise des vertrockneten Halms etwas über den gealterten Odysseus: Der vertrocknete Halm zeugt von der Kraft der früheren Blüte, auch wenn nichts von ihr übrig geblieben ist. Das ist der Vergleichspunkt, den der Leser auf Odysseus' Zustand übertragen und dadurch auf das, was er einmal war, aufmerksam werden kann.

Diese Erkenntnis ist nicht der (vermeintlich) unendliche Reichtum eines unmittelbaren Wahrnehmungs- oder Gefühlseindrucks im Gegensatz zur leeren Abstraktheit des Denkens, sie enthält aber eine genaue und in diesem Sinn konkrete und nicht belanglose Einsicht.

Die Art, wie Aristoteles diese Einsicht beschreibt, entspricht dem, was er von der Dichtung im allgemeinen sagt. Das Vergnügen an Dichtung ist wie *„die Freude beim Anschauen von Bildern, weil man beim Betrachten eine Erkenntnis gewinnt und einen Schluss anstellt, was das jeweils Dargestellte ist"* (*Poetik* 4, 1448b12–17; s. o. S. 278). Die Gemeinsamkeit zwischen Metapher und der Dichtung im allgemeinen geht, wie die arabischen Kommentatoren in kluger Interpretation gesehen haben, noch weiter: Wie die Dichtung ist auch die mit der Metapher verbundene Erkenntnis nicht abstrakt, und auch sie hat die Besonderheit, dass sie ihre Prämissen nicht ausspricht, sondern in so prägnanter Weise in sich enthält, dass sie beim Verstehen mitumfasst werden können. Wenn Achill auf dem Deck seines Schiffes steht und das Kriegsgeschehen beobachtet (*Ilias* XI, V. 599–604), ist das, was dieses Bild dem Auge zeigt, nicht das, was der intelligente Leser versteht. Denn für ihn ist dieses Bild Zeichen, dass dieser Achill nicht mehr derselbe ist, der gerade noch in seinem Zelt saß und auf der Laute spielte. Die Bittgesandtschaft hat ihn mehr, als seine Ablehnung ihrer Anliegen erwarten lässt, beeindruckt; ihn bewegt das Schicksal seiner Freunde wieder. In einer Aktivität, die von dieser Besorgtheit bewegt ist, zeigt ihn Homer.

Achills Stehen auf dem Schiffsdeck steht also nicht für sich selbst, sondern für etwas anderes. Dieses Andere ist kein Ding, keine Sache in der Seinsordnung, sondern eine Aussageintention des Dichters, die er aber nicht direkt mitteilt, sondern so, dass sie der mitdenkende Leser erschließen muss. Genau dieselbe kognitive Funktion hat die Metapher. Auch sie ist überhaupt nur eine Metapher, wenn sie verstanden wird, und sie wird nur verstanden,

wenn der Schluss, aus dem sie entstanden ist, vom Leser rekonstruiert wird. Der Satz ‚Das Alter ist ein vertrockneter Halm' sagt nichts, bzw. er bleibt, wie Aristoteles sagt, ein Rätsel, wenn der Leser nicht von der Art auf die Gattung zurückschließt, und zwar nicht auf irgendeine Gattung, sondern auf genau eine solche Gattung, von der Alter und Halm gemeinsam eine (ganz bestimmte) Art sind. Auch in diesem Fall ist diese Gattung keine in der Seinsordnung vorgegebene Gattung, zu der der vertrocknete Halm von ihrer ‚Natur' her gehört, sondern sie ist diejenige Gemeinsamkeit zwischen Alter und Halm, auf die Homer aufmerksam machen will, und sie wird auch nur in der Erfassung dieser Aussageintention erschlossen.

Die Aristotelische Metapherntheorie hat damit einerseits eine wesentliche Gemeinsamkeit mit neueren kommunikationstheoretischen (‚interaktiven') Metapherntheorien, sie ist aber andererseits durch die Bestimmtheit, die sie der Erkenntnisleistung der Metapher zuschreibt, verschieden.

Die Gemeinsamkeit der Auffassung liegt darin, dass auch nach Aristoteles Metaphern nicht dadurch gefunden werden, dass man im Blick auf eine feststehende Seinsanalogie aus der Grundbedeutung eines Wortes eine übertragene Bedeutung ableitet, indem man von der Gattung auf die ihr ‚ontologisch' untergeordnete Art übergeht usw. Das Finden einer Metapher hängt auch nach Aristoteles vom Verständnis einer jeweiligen Situation ab und von dem, welche Bedeutung etwas für bestimmte Personen hat, die sich äußern oder verstanden werden sollen. Der Stein, den Homer ‚unverschämt' nennt, steht nicht in irgendeiner Seinsbeziehung zu sittlich relevanten Tugenden und Lastern, wie man es vom Löwen und der Tapferkeit denken kann – als Stein hat er überhaupt gar keine solche Beziehung. Die metaphorische Bedeutung der Art seines Rollens wird vielmehr im Verständnis der Situation erzeugt, und sie ist zugleich eine ganz und gar individuelle Bedeutung, die nur für diesen Sisyphos in dieser besonderen Situation gilt.

Unter diesem Gesichtspunkt gilt auch von Aristoteles' Metaphernverständnis, dass es keine Bedeutung an sich gibt, *„sondern nur in bestimmten Situationen, für bestimmte Sprecher und Hörer, für bestimmte Absichten"* (Kurz 2004, S. 14f.). Von Aristoteles her gesehen ist diese Erklärung der Abhängigkeit der Metapher von subjektiven Erzeugungsbedingungen lediglich nicht vollständig. Denn eine konstruktive Bedeutungserzeugung gibt es bei vielen Erkenntnis- und Verstehensvorgängen und auch bei schlechten oder misslungenen Metaphern. Auch, ja gerade sie verdanken ihre Entstehung bestimmten Kontexten und Situationen. Trotz der Tatsache, dass die Bedeutung einer Metapher von subjektiven Hinsichten und Absichten geprägt ist, führt nicht jeder dieser subjektiven Akte zu einer gelungenen Metapher. So wie es bei der Dichtung nach Aristoteles nicht darauf ankommt, ob sie eine vorhandene Wirklichkeit wiedergibt oder schöpferisch frei erfindet, sondern ob die Zusammengehörigkeit der Teile einer Handlung zur Ein-

heit eines *Mythos* erfasst und ausgedrückt ist, so kommt es auch bei der Metaphernbildung nicht darauf an, ob man sich an einer ‚Seinsanalogie' orientiert oder an einer Gemeinsamkeit, die nur für bestimmte Personen in bestimmter Situation besteht. Entscheidend ist auch nicht die Auffindung irgendwelcher Ähnlichkeiten. Ähnlichkeiten gibt es, wie man zu Recht (vermeintlich) gegen Aristoteles eingewendet hat, zwischen beinahe allem, entscheidend ist vielmehr, dass die Ähnlichkeit, die jemand heraushebt (und dadurch oft überhaupt erst ‚für sich' schafft), eine bestimmte Aussageabsicht tatsächlich prägnant zum Ausdruck bringt, weil sie, wie Aristoteles sagt, ‚eigentümlich' (*Rhetorik* 1412a10) ist. Für einen Schamlosen ist es ‚eigentümlich', dass er auf das, was jemand für ihn getan hat, keine Rücksicht nimmt. Genauso verhält sich der Stein gegenüber Sisyphos, Schamlosigkeit hebt etwas Charakteristisches, Eigentümliches an seinem Verhalten heraus, sie gehört zu ihm. In der Metapher wird also etwas, womit man üblicherweise Verschiedenes bezeichnet und eine verschiedene Bedeutung erwartet, so miteinander verbunden, dass es die Einheit einer Aussage bildet.

Diese Zusammengehörigkeit kann nicht beliebig erzeugt oder erfunden werden, sie setzt vielmehr einen bestimmten Erkenntnisvorgang voraus. Dieser Erkenntnisvorgang hat, wie schon deutlich geworden ist, dichterische Qualitäten. Denn er wendet sich nicht vom Einzelnen ab, um allgemeine Ähnlichkeiten in allgemeiner Form zu finden, sondern er sucht nach einer solchen Gemeinsamkeit von Einem mit einem Anderen, die geeignet ist, von diesem Anderen her eine eigentümliche Aussage über es in besonderer Deutlichkeit zu machen. Von der Sache her, ‚ontologisch', haben Alter und Halm oder Schiedsrichter und Altar nur eine sehr entfernte, nur in einer bestimmten Perspektive überhaupt sichtbar werdende Gattungsgemeinschaft. Der Halm zeigt aber etwas, was der gealterte Odysseus von sich sagen möchte, in besonderer Prägnanz: Es ist beinahe nichts mehr von dem übrig, was sie einmal war, dieser Rest ist jedoch von der Art, dass er von der früheren Blüte zeugt. Auf diese Eigentümlichkeit des Halms will Homer aufmerksam machen, denn sie ist es, die der alte Odysseus mit dem vertrockneten Halm teilt. Dieser gemeinsame Gesichtspunkt ergibt sich aus der Möglichkeit, beide begrifflich der Gattung des ‚Abgeblühten' zuzuordnen, deren Eigenart im Halm so markant verkörpert ist, dass der Halm als besondere Instanz des Abgeblühten und nicht die begrifflich allgemeine Bezeichnung ‚abgeblüht' am besten die Aussageabsicht des Dichters unterstützt.

Ähnlich wie beim *Enthymem* ist das Allgemeine, auf das die Metapher verweist, ein nächstes Allgemeines, dasjenige, das unmittelbar die Bedeutung eines Einzelnen sichtbar macht. Aber es ist anders als beim rhetorischen *Enthymem* nicht für sich dargestellt, sondern ist – wie bei der dichterischen Handlungsdarstellung – als Verständnisbedingung der Metapher unausdrücklich in ihr enthalten.

4. Die Metapher *im System der Rhetorik*

In vielen Rhetorikhandbüchern findet man die Überzeugung ausgesprochen, was eine Metapher sei, könne man nur in Abgrenzung der Metapher gegen andere Formen des uneigentlichen Sprechens bestimmen. In diesem Sinn würde die Eigentümlichkeit der Metapher erst zu Tage treten, wenn man sie von anderen ‚Tropen' wie der ‚Katachrese', der ‚Metonymie', der ‚Synekdoche', der ‚Litotes', ‚Hyperbel' usw. unterschieden hätte. Diese Ansicht verletzt in mehrfacher Hinsicht aristotelische Prinzipien.

Grundsätzlich gilt, dass man Unterschiede erst auf der Basis des Gemeinsamen zutreffend ermitteln kann. Es muss erst geklärt werden, was eine ‚übertragene' Rede ist, bevor man feststellen kann, welche verschiedenen Formen übertragener Rede es gibt. Eine Folge der Verletzung dieses Prinzips ist, dass die spätere Rhetoriktheorie häufig der Metapher einfach die Funktionen des Schmucks (*kósmos*, *ornatus*) zuweist (so z. B. schon die *Rhetorica ad Herennium* IV,34). Bei Aristoteles besteht die schmückende Wirkung der Metapher ebenso wie aller anderer abweichender Bezeichnungen gerade in der Erkenntnisfunktion: Die Verfremdung bewirke Verwunderung und Staunen, aus der dabei gewonnenen Erkenntnis aber komme das Vergnügen an der verfremdenden Ausdrucksweise (*Rhetorik* III,2, 1404b5–25). Das Besondere der Metapher wird daher erfasst durch ihre Unterscheidung von den anderen vom Üblichen abweichenden Bezeichnungsformen, nicht durch Differenzierungen unter den Möglichkeiten der ornamentalen Ausgestaltung einer Rede.

So sind etwa die ‚Litotes' (z. B. ‚nicht gering' für ‚sehr groß') oder die ‚Hyperbel' (z. B. ‚vor Neid platzen') Formen des Redeschmucks durch Steigerung, wie sie Aristoteles in der *Rhetorik* I,9 unter topischen Gesichtspunkten (innerhalb des *génos epideiktikón*) behandelt, während etwa die ‚Katachrese' tatsächlich eine Metapher ist, die die Besonderheit hat, dass es für das übertragen gebrauchte Wort überhaupt kein übliches Wort gibt (Aristoteles' Beispiel ist das Aussähen der Strahlen durch die Sonne). Genauer müsste man sagen, dass die ‚Katachrese' eine Metapher sein kann. Denn dies ist sie nur dann, wenn das unübliche Wort im Verhältnis von Gattung, Art, Analogie zu dem von einem nicht vorhandenen Wort gemeinten Sachverhalt steht und für diesen eigentümlich ist. Die übliche rhetorische Bestimmung: (etwa) ‚Ersatz eines fehlenden Wortes durch ein sinnverwandtes' ist nicht spezifischer als die vorgeblich zu allgemeine Erklärung bei Aristoteles, sondern gerade im Blick auf die prägnante Aussagekraft einer Metapher unbestimmter und konfuser. (Analoges gilt für viele Tropen, etwa für die ‚Synekdoche', die als ‚Bezeichnung eines Ganzen durch einen Teil oder eines Teils durch einen anderen' einfach ungenau ist. Denn wer etwa ein Schmuckstück als ‚Pracht' bezeichnet, tut dies nur deshalb richtig, weil

er die Gattung, nicht, weil er einen beliebigen anderen Teil oder ein Ganzes bezeichnet hat.)

Aristoteles unterscheidet die verschiedenen Formen der Metapher von der unterschiedlichen Weise des Übergangs von einem üblichen zu einem nichtüblichen Sprachgebrauch her. Seine Differenzierung ist daher sowohl von den Differenzierungen innerhalb des Tropus ‚Metapher', wie sie etwa Quintilian gibt, verschieden, denn sie orientiert sich nicht an Formen der Verlebendigung und Verbildlichung (‚von Unbelebtem auf Belebtes' usw.), als auch von den primär stilistischen Abgrenzungen verschiedener Formen uneigentlicher Rede.

Eine schwierigere Frage, die hier nicht behandelt werden kann, ist, wie nach Aristoteles die Unterscheidung von Metapher, Allegorie und Symbol zu beurteilen wäre. Grundsätzlich sind sie von Aristoteles her gesehen alle Formen übertragener Rede. Die Unterscheidungen, die er trifft, sind geleitet von der Frage, auf welche Weisen eine solche Übertragung gelingen und einen prägnanten Erkenntniswert haben kann. Es wäre lohnend, die sehr verschiedenen Formen allegorischer und symbolischer Rede, die in Antike, Mittelalter, Neuzeit und Moderne ausgebildet worden sind, einmal im Blick auf ihren Erkenntnischarakter von diesen aristotelischen Kategorien her zu untersuchen.

Literatur zu Kapitel 21:

Metapher bei Aristoteles: Bremer 1980; Díaz Tejera 1995; Kirby 1997; Levin 1982; Lloyd 1996; Mesturini 1993/94; Rapp 2002, Bd. 2, S. 906–910, S. 921–930 (mit weiterer Literatur); Vevey 1986.

Zur Metapher im allgemeinen: Allemann 1968; Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*; Brooke-Rose 1958; Eco 1969; Egg 2001; Haverkamp 1983; Jakobson, *Was ist Poesie?*; Kurz 2004; Ricœur 1975; Richards 1936; Szondi 1975, S. 79–97; Weinrich 1980, 1983.

Kapitel 22

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Nachdem Aristoteles im Kapitel 21 Nomina und nominal verwendete Verben in verschiedene Arten unterteilt und die unterschiedlichen Möglichkeiten, von ihnen Gebrauch zu machen, untersucht hat, analysiert er in diesem Kapitel, welche Art des Gebrauchs die (konkrete) Erkenntnis, die die Dichtung vermitteln will, am besten zum Ausdruck zu bringt. Er benutzt für sie den Be-

griff *areté léxeōs* (‚Bestform der Ausdrucksweise', lateinisch: *virtus dicendi*). In der späteren Rhetorikgeschichte hat man vor allem vier solcher *virtutes* herausgearbeitet: ‚Sprachrichtigkeit' (*Latine*), ‚Klarheit' (*plane*), ‚Schmuck' (*ornate*), ‚Angemessenheit' (*apte*) (z. B. Cicero, *De oratore* III, 10; Quintilian I, 5,1). Aristoteles geht es nicht um unterschiedliche ‚Stiltugenden', sondern um die Bedingungen der einen, besten Form, poetische Inhalte auszudrücken. Diese beste Ausdrucksform erreicht die poetische Sprache, wenn sie *„klar und nicht trivial"* (1458a18, 1458b1f.) ist. Weshalb die dichterische Sprache auf diese Weise am besten ihr ‚*Werk*' erfüllt und wie man diese Ausdrucksweise findet, untersucht dieses Kapitel.

§ 1 Die *gewohnte* Ausdrucksweise und ihre Probleme (58a18–21)

Wenn man sich in einer Dichtung nur der Wörter der Alltagssprache bedient, d. h. nur solcher Wörter, die zur Bezeichnung einer bestimmten Sache üblich sind, gewinnt die Ausdrucksweise den Vorzug der Klarheit und Deutlichkeit. Diese Klarheit beruht auf der allgemeinen und leichten Verständlichkeit dessen, was man mit einem sprachlichen Ausdruck bezeichnet. Jeder weiß, was damit gemeint ist. Diese Verständlichkeit ist daher nicht die Klarheit, die in der Wissenschaft angestrebt wird, in der es um die möglichst präzise und eindeutige Benennung geht, die deshalb oft terminologisch und dadurch nicht allgemeinverständlich ist (dieser Unterschied wird von vielen Erklärern übersehen). Die auf der Allgemeinverständlichkeit der Sprache beruhende Klarheit hat daher zur Folge, dass sie trivial ist. Eine solche Ausdrucksweise benutzt die Bezeichnungen, wie sie ‚auf Wegkreuzungen und öffentlichen Straßen' liegen (das ist der Grundsinn von ‚trivial'. *trivium* heißt ‚Dreiweg', ‚öffentliche Straße'): Sie sind allbekannt und gewöhnlich. Von den Dichtungen des Kleophon und Sthenelos, auf die Aristoteles als Beispiel verweist, ist zu wenig bekannt, als dass man daraus etwas ableiten könnte. Der Fortgang des Kapitels und die Behandlung der ‚*besten Ausdrucksweise*' in der *Rhetorik* machen aber klar, dass das, was Aristoteles an einer solchen Ausdrucksweise vor allem vermisst, die Anregung zu eigener Erkenntnisaktivität ist. Der ausschließliche Gebrauch sprachlicher Ausdrücke, die jedem geläufig sind, erweckt den Eindruck, als ob auch die in ihnen mitgeteilten Inhalte schon bekannt und gewöhnlich seien.

§2 Die *verfremdete* Sprache und ihre Probleme (58a21–31)

Wie viele neuere Auffassungen von der Eigenart der poetischen Sprache ist auch Aristoteles überzeugt, dass zur poetischen Sprache ein Verfremdungsmoment gehört: Sie soll den Automatismus des Gewohnten durchbrechen und durch das Ungewohnte, Be- und Verwunderung Erregende das Fragen- und Erkennenwollen des Rezipienten aktivieren. In diesem Kapitel der *Poetik* beschränkt sich Aristoteles allerdings konsequent auf den ‚hermeneutischen' Charakter der Sprache (s. Kap. 6, 1450b12–15), d.h. darauf, wie sie durch die verschiedenen Möglichkeiten des Bezeichnens Inhalte vermittelt; es geht nicht um die in der Sprache transportierten Inhalte selbst. Unter diesem Aspekt erreicht man einen Verfremdungseffekt durch jede nicht übliche Weise, etwas zu bezeichnen: indem man *Glossen* – Wörter aus der Sprechweise früherer Zeiten, anderer Schichten, Völker usw. – verwendet, oder *Metaphern* oder in *veränderter Wortgestalt*, usw. (s. Kap. 21, S. 621ff.). Das Problem, das bei dieser Sprechweise entsteht, ist, dass die Sprache unverständlich oder überfremdet wird. Unverständlich werde sie v.a. durch einen überzogenen Gebrauch von Metaphern. Das Gesagte wirkt dadurch wie ein *Rätsel.* Aristoteles demonstriert dies an einem beliebten, in viele antike Sammlungen eingegangenen Beispiel: *„Ich sah einen Mann, wie er mit Feuer Erz auf einen Mann schweißte"*. Gemeint ist, dass ein Schröpfkopf erhitzt und auf die Haut gesetzt wird. Das ist, wie er erläutert, die typische Form eines Rätsels. Man spricht nur von Dingen, die es wirklich gibt: Feuer, Erz, Schweißen usw., verbindet sie aber auf eine unmöglich erscheinende Weise. Solange man die Wörter in ihrer normalen Bezeichnungsfunktion benutzt (Schröpfkopf, erhitzen, usw.), kann ein solcher Anschein des Unmöglichen nicht entstehen, wohl aber, wenn man metaphorisch spricht. Eine ganz aus Metaphern bestehende Rede muss, das folgert Aristoteles zu Recht, selbst zum Rätsel werden.

Auch wenn man v.a. Glossen benutzt, wird die Sprache unverständlich. Der Hörer wird mit lauter fremdartigen Bezeichnungen konfrontiert, und zugleich mit Bezeichnungen, die im Sinn des üblichen Sprachgebrauchs nicht richtig sind. Jemand, der eine Sprache gut beherrscht, bedient sich nicht einer solchen Ausdrucksweise. Dieser Verstoß gegen die ‚Sprachrichtigkeit' gehört im Sinn der antiken Theorie (*Rhetorik* III, 5, hier: 1407a31–b25) zu den Stilfehlern des ‚Barbarismus' oder auch ‚Soloezismus' (von einer Stadt ‚Soloi' in Kilikien, deren Einwohner für ihr schlechtes Griechisch bekannt waren).

§ 3 Der *beste Sprachstil* als Mischung aus gewohnter und ungewohnter Ausdrucksweise (58a31–59a4)

Benutzt man beim Sprechen nur jedem bekannte Ausdrücke, wird man zwar gut verstanden, aber man erregt durch die Art, wie man seine Gegenstände bezeichnet, nicht die Aufmerksamkeit und das Erkenntnisinteresse seiner Zuhörer. Aufmerksamkeit, Verwunderung, Staunen erreicht man durch die Art und Weise, wie man sich ausdrückt, dann, wenn man die Dinge anders als gewohnt bezeichnet. Das auf diese Weise geweckte Erkenntnisinteresse kann aber nicht bestehen bleiben, wenn die Verfremdung so weit geht, dass diese ‚neue' Sprache nichts mehr zu erkennen gibt. Also muss man, so folgert Aristoteles, gewohnte und ungewohnte Ausdrucksformen mischen, und zwar so, dass auf keinen Fall die Verstehbarkeit, ohne die eine Sprache ihre ‚hermeneutische' Aufgabe nicht erfüllen kann, verloren geht. Deshalb plädiert er zunächst für eher geringe Abweichungen, z. B. durch Veränderungen der Wortgestalt (die das Vorhandensein einer poetischen Kunstsprache im Griechischen leichter möglich machte), durch die Ersetzung nur einzelner Wörter durch Glossen, Metaphern usw. oder durch Umformung einzelner Satzglieder. Durch solche leichte Abweichungen macht die Sprache den Eindruck, Bedeutendes, weil Ungewöhnliches zu vermitteln. Es zeugt nach Aristoteles daher nicht von Kunstverstand, sondern eher von einer formalistischen Unbeweglichkeit im Urteil, derartige Abweichungen als Verstoß gegen die Sprachrichtigkeit zu kritisieren. Das Insistieren auf einer bloß formalen Sprachrichtigkeit (*orthoépeia*) hatte er schon am Ende des 19. Kapitels an Protagoras kritisiert (1456b8–19) und damit eine Kritik aufgegriffen, die bereits Platon am Umgang der Sophisten mit der Dichtung geübt hatte (s. v. a. dessen ironisierende Kritik an Protagoras in *Protagoras* 338e6–339d9; an Prodikos ebd. 337a1ff.).

§ 4 Der *beste Sprachstil* bedient sich einer (seinen Gegenständen) *angemessenen* und *metaphorischen* Ausdrucksweise (59a4–8)

Es liegt in der Konsequenz des Vorrangs, den Aristoteles der Verständlichkeit vor dem Verfremdungseffekt einräumt, dass er sich nicht auf eine bloß formale Bestimmung beschränkt. Er beginnt zwar – seiner gewohnten Vorgehensweise entsprechend – mit einer noch vorläufigen Bestimmung, die zunächst nur den quantitativen Aspekt beachtet: In einem guten Sprachstil muss das Verhältnis zwischen Gewohntem und Ungewohntem, zwischen allgemeiner Verständlichkeit und poetischer Sublimierung in Ordnung sein. Das richtige Maß zwischen diesen beiden Polen liegt aber nicht darin, dass eine gute Ausdrucksweise eine Mitte zwischen zu trivial und zu erhaben

einzuhalten versucht (so Rapp 2002, Bd. 2, S. 822f.). Wie bei den Tugenden, etwa der Tapferkeit, die richtige Mitte nicht ein mittleres Maß zwischen blindem Draufgängertum und Feigheit meint, sondern ein der Bedrohung angemessenes, richtiges Verhalten, das deshalb die höchstmögliche Tapferkeit bedeutet, so ist auch die Ausdrucksweise am besten, wenn sie ihren Gegenständen angemessen ist. Um diese Angemessenheit zu erreichen, müssen, wie Aristoteles in der *Rhetorik* ausführt (*Rhetorik* III, 7, 1408a10ff.), drei Gesichtspunkte beachtet werden: Die sprachliche Bezeichnung muss (1) der Sache gemäß sein, um die es geht, (2) sie muss den Gefühlen entsprechen, die man mit der Sache verbindet, und (3) sie muss dem Charakter des Handelnden gemäß sein. An diesen Gesichtspunkten richtet man sich bei der Wahl der unterschiedlichen Möglichkeiten des Bezeichnens aus, ob man Ausdrücke aus dem üblichen Sprachgebrauch nimmt oder gesteigerte Ausdrücke, mit denen mehrfach dasselbe bezeichnet wird (‚verdoppelte Wörter'), oder Glossen oder Metaphern. Am allerwichtigsten sei, so betont Aristoteles abschließend, der angemessene Gebrauch guter Metaphern. Denn das könne man nicht aus Regeln erlernen, sondern es sei Sache des Genies.

§ 5 Die zu den verschiedenen Dichtungsarten passende Ausdrucksweise (59a8–14)

Aus der Forderung, dass der Sprachstil den bezeichneten Gegenständen angemessen sein solle, und daraus, dass Aristoteles die Dichtungsarten vor allem an ihren je besonderen Gegenständen unterscheidet, ergibt sich, dass für verschiedene Dichtungsarten verschiedene Ausdrucksweisen geeignet sein müssen. Am Ende dieses Kapitels verweist er knapp auf einige wichtige Differenzen: Zum Dithyrambos (s. o. Kap. 1, S. 213ff.) passten am besten die ‚Wortverdopplungen'. Wortverdopplungen ebenso wie Beiwörter, die den Gehalt eines Wortes noch unterstreichen, seien für eine emotionale Rede angemessen. Ein Zürnender könne von einem ‚Unrecht, das bis zum Himmel reicht', reden (*Rhetorik* III, 7, 1408b10–20), in einer nüchternen Beschreibung würde diese Ausdrucksweise lächerlich wirken. Der Dithyrambos aber war Inbegriff einer hochpathetischen, gefühlsbetonten Lyrik.

Für das Epos eigneten sich in besonderer Weise die Glossen. Das (Homerische) Epos hat es mit einer großen, fremd gewordenen Vergangenheit zu tun. Das zeigt auch seine Sprache, die altertümliche Bezeichnungen oder Wortformen bzw. solche, die zu anderen Dialekten gehören usw., in ihre Darstellung mischt. Auch sein Versmaß, der Hexameter, weicht stark von der üblichen Redeweise ab.

Im Unterschied dazu ist die Metapher für die Dialogpartien der Tragödie (die in jambischen Trimetern geschrieben sind) die für sie eigentümliche

Ausdrucksweise. Denn auch die Alltagssprache benutzt viele Metaphern. Der Gebrauch einer ungewöhnlichen, neuen Metapher hat daher keinen grundsätzlichen Verfremdungseffekt. So ist es nicht die Metapher als solche, sondern nur die jeweilige Metapher, die ‚Staunen erregt'.

Seine Besonderheit hat der epische Sprachstil in der Glosse, grundsätzlich passen zu ihm aber alle verfremdenden, abweichenden Ausdrucksweisen, also auch die Wortverdopplungen und die Metaphern. Das Poetische in den Dialogen der Tragödie kommt zuerst aus der Metapher, da die Dialoge aber die übliche Redeweise ‚nachahmen', kann und muss sie auch sich des üblichen Sprachgebrauchs bedienen; Aristoteles ergänzt: „*und des Schmucks*" und lässt offen, was er damit meint (s. Kap. 21, S. 622).

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 3: Der *beste Sprachstil* als Mischung aus gewohnter und ungewohnter Ausdrucksweise (58a31–59a4)

(1458a34–b17) Zu den maßvollen Änderungen an der üblichen Ausdrucksweise, die die Klarheit und Deutlichkeit nicht beeinträchtigen, aber doch Aufmerksamkeit für das Besondere einer dichterischen Darstellung wecken, rechnet Aristoteles zuerst Änderungen an der Wortgestalt, wie sie in der griechischen Dichtung seit Homer üblich waren. Literaturkritik war seit der Sophistik in Griechenland Mode. Ihre Pedanterie in der Beurteilung der ‚Sprachrichtigkeit' der Dichter, v. a. Homers, erklärt Aristoteles öfter für lächerlich (z. B. 1456b8–19). Auch in Bezug auf die Änderungen der Wortgestalt nimmt er Homer gegen seine Kritiker, beispielhaft gegen einen uns unbekannten Eukleides, in Schutz. Dieser hatte die von Homer manchmal genutzte Möglichkeit, gleiche Wörter in unterschiedlicher Prosodie einzusetzen (das kann man fast immer entweder sprachgeschichtlich oder aus der Dialektmischung der Homerischen Sprache erklären), offenbar ins Extrem getrieben und die These vertreten, bei Homer könne jede Kürze beliebig gelängt, jede Länge beliebig gekürzt werden. Auf diese Weise könnte man natürlich aus der Aneinanderreihung aller Wörter einen Hexameter bilden.

Um das zu demonstrieren, hatte er Hexameter mit unzulässigen Längungen gebildet (in ‚Epichares' muss das erste ‚E' kurz sein, in einen Hexameter passt es nur, wenn man es längt, usw. Die Übersetzung versucht das Verfahren nachzumachen. Im zweiten Vers „*nie liebend ...*" handelt es sich um eine falsche Bildung von lauter Spondeen, d. h. von Daktylen, bei denen die Doppelkürze durch eine Länge ersetzt ist).

Diese Beliebigkeit kritisiert auch Aristoteles, verweist aber nachdrücklich darauf, dass der richtige Einsatz der Möglichkeit der Wortveränderungen – wie bei Homer – zu den Postulaten einer guten Dichtung gehört (1458b15–17; Gudeman 1934, S. 378, zitiert ein Spottdistichon Chr. Fuldas, mit dem dieser die Nachbildung antiker Metren in deutscher Dichtung durch die Klassiker lächerlich macht, weil sie die deutschen Wörter beliebig längen oder kürzen: *„Ín Weimar únd in Jéna mácht man Hexámeter wieder. Áber die Péntametér sínd doch noch éxzellentér"*).

Aristoteles schließt an den Hinweis, dass die passende Wortveränderung poetisch wirksam ist, die Feststellung an, dass dies auch für die anderen vom üblichen Sprachgebrauch abweichenden Ausdrucksweisen, für die Glossen, Metaphern usw. gelte. Er verweist dazu zuerst auf die richtige metrische Verwendung der Wortänderungen im Hexameter (so muss wohl das *tōn epṓn*, 1458b16, gedeutet werden, d. h., man muss es zurück auf das eben besprochene Problem der Prosodie im Hexameter beziehen. Würde man *tōn epṓn* mit ‚am Epos' übersetzen, würde Aristoteles einen Verweis auf eine folgende Behandlung machen, die dann nicht kommt, denn er wählt zuerst Beispiele aus der Tragödie für einen angemessenen Gebrauch abweichender Ausdrucksweisen). Dann bringt er eine Reihe von Beispielen aus Tragödien und aus Homer, die kaum einer Erklärung bedürfen. Die Beispiele aus dem *Philoktet* des Aischylos und Euripides können wir nicht belegen, die anderen Beispiele stammen aus Homer, 1458b25: *Odyssee* IX, V. 515; 1458b29: *Odyssee* XX, V. 259; 1458b31: *Ilias* XVII, V. 265.

Ariphrades (1458b31) ist ein aus Aristophanes' *Rittern* und *Wespen* bekannter Name eines Lebemanns. Ob dieser mit dem hier genannten Ariphrades etwas zu tun hat, ist fraglich.

Zu §§ 1–5: Stil und Ausdrucksweise bei Aristoteles (58a18–59a14)

Auch der Begriff des Stils, wie ihn die neuere Kunst- und Literaturtheorie in sehr vielen Bedeutungsvarianten gebraucht, hat seine Grundrichtung in der Phase (des 18. Jahrhunderts) gewonnen, in der die ‚aristotelische' Regelpoesie durch die Genieästhetik abgelöst wurde. Die mit dieser Ablösung verbundene Kritik an der Verwendung rhetorischer Stilmittel in der Dichtung führte zu einer Umorientierung: Das Wesen oder die Qualität von Kunst und Literatur sollte nicht mehr nach den alten (erlernbaren) Normen und Regeln der Rhetorik bestimmt werden, sondern an der charakteristischen ‚Handschrift' des einzelnen genialen Künstlers, aber auch von Epochen, Nationen, Regionen, von Gattungen oder Werken usw. So sprach (und spricht) man mit Schiller von einer ‚naiven' Dichtweise mit einem ihr eigentümlichen parataktischen Sprachstil und von einer sentimentalischen Dichtweise mit dem ihr

eigentümlichen hypotaktischen Stil usw. Goethes kleine Abhandlung über *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* von 1789, die den Stil als die höchste Form künstlerischer Vollendung, als Vereinigung der bloß rezeptiven (‚ruhigen') Wiedergabe der Natur und der subjektiven Überformung in der Manier begreift, hat nicht wenig zu dieser Neubewertung und Neuformulierung des Stilbegriffs beigetragen. In der Kunstgeschichte ist es vor allem Winckelmann und die an ihn anschließende neuere, von H. Wölfflin, Aby Warburg und Erwin Panofsky geprägte Stilauffassung, in der Literaturinterpretation sind es Otto Walzel, Fritz Strich, J. Schwietering und Leo Spitzer, die diese Stilauffassung wissenschaftlich begründet und in historisch konkreten Interpretationen erprobt haben.

Auch die Interpretationen der Aristotelischen *Poetik* sind häufig von dieser Stilauffassung beeinflusst; die ältere Forschung meist in ausdrücklicher Kenntnis ihrer geistesgeschichtlichen Herkunft und in gewolltem Anschluss an sie; die jüngere Forschung oft nur noch unausdrücklich, in unvermerkter Übernahme wichtiger Gesichtspunkte und Leitideen.

Aristoteles gehört im Sinn dieser Stilauffassung zur ‚einfachen Nachahmung der Natur', d.h. zu einer Epoche, in der die darstellende (bloße = objektive) Wiedergabe der Natur (erst) erlernt und nach dabei gefundenen Regeln geübt werden musste. Auch im Blick auf diese rhetorische Aufgabe steht er am Anfang. Er ist noch weit von den reich gegliederten Differenzierungen der Rhetorik in ihrer ausgearbeiteten Form entfernt und bestellt gewissermaßen in ersten, noch groben Unterscheidungen das Feld.

Es trifft ohne Frage zu, dass das, was Aristoteles im Kapitel 22 der *Poetik* als beste Form einer poetischen Ausdrucksweise behandelt, bestenfalls einen kleinen Ausschnitt dessen betrifft, was heute zu den Stildiskursen gehört. Das heißt aber weder,

1) dass ihm die Frage, worauf die subjektive ‚Handschrift' einer Dichtung und deren charakteristische Vollendung beruht, unbekannt oder uninteressant gewesen wäre, es heißt auch nicht,
2) dass das, was er tatsächlich behandelt, nur rudimentäre und elementare Fragen betrifft.

Zu 1): Vieles von dem, was heute unter dem Begriff ‚Stil' diskutiert wird, gehört nach Aristoteles nicht zur ‚Ausdrucksweise' (weder in der Sprache noch in anderen Medien), sondern zu dem, was diese Ausdrucksweise begründet und formt, d.h. v.a. zu *ēthos* und *diánoia*, zu den subjektiven Charaktermöglichkeiten des Dichters oder Künstlers und deren Aktformen. Wie Platon (s. *Staat* 400d6ff.) ist auch Aristoteles überzeugt, dass ein Dichter seine Gegenstände nach der Art Mensch, die er ist, wählt (s. 1448b20–49a9; z.B. o. S.286ff.), und dass auch für die Weise, wie er seine Figuren reden und handeln lässt, sein Verständnis des Charakters, den er diesen Fi-

guren gegeben hat, maßgeblich ist (s. v. a. Kap. 9, 1451b6–10). Darüber hat er nicht wenig zu sagen, die Behandlung dieser Bedingungen aber ist an komplexe erkenntnistheoretische, psychologische, ethische und rhetorische Analysen gebunden. Eine Stilkunde kann sich nicht auf die beschreibbaren Strukturen historischer Phänomene allein konzentrieren. Sie soll auch nicht beiziehen, was irgendwie den Stil beeinflusst: Grammatik, Rhetorik, Bildlichkeit, eine objektiv wiedergebende oder subjektiv erlebende Darstellungsintention, eine dramatische oder epische Darstellungsweise usw. Das alles muss bedacht werden (und wurde von Aristoteles vielfältig bedacht), wenn es um das Verständnis der konstitutiven Bedingungen von Dichtung oder Dichtungsarten geht; es gehört aber nicht zu den Bedingungen, die spezifisch untersucht werden müssen, wenn man die Mittel und Möglichkeiten analysiert, derer man sich bedienen kann, um bestimmte eigentümliche und charakteristische Darstellungsintentionen zum Ausdruck zu bringen.

Zu 2): Die ‚beste Ausdrucksweise' ist für Aristoteles aber auch nicht nur eine Frage der Wahl der sprachlichen Ausdrucksmittel, unabhängig von der Frage, ob der gewählte Ausdruck dem, was er bezeichnen soll, angemessen ist. So könnte man denken, dass es Aristoteles allein auf die richtige Mitte zwischen einer ‚banalen' und einer ‚erhabenen' Ausdrucksweise ankomme und damit nur auf eine erste, noch eher pauschale Festlegung eines allgemeinen Maßes für Stilqualität, das erst später eine differenzierte Ausarbeitung erfahren habe. Da Aristoteles aber in der *Poetik* wie in der *Rhetorik* (III, 7) größten Wert darauf legt, dass der beste Stil seinen Gegenständen angemessen sein muss, und seine Gewichtung auch im einzelnen erklärt, ergeben sich bei dieser Deutung zwei miteinander konkurrierende Bestimmungen des besten Stils:

3) Der beste Stil hält die Mitte zwischen einer banalen und einer erhabenen Ausdruckweise ein.
4) Der beste Stil ist diejenige Ausdrucksweise, die ihren jeweiligen Gegenständen gemäß gewählt, und also erhaben bei erhabenen und banal bei banalen Inhalten ist (so ein Einwand Rapps 2002, Bd. 2, S. 821–828).

Der Widerspruch oder die ‚Ambivalenz' löst sich, wenn man beachtet, dass die Bestimmung (3) nicht die Stilhöhe meint, sondern die Erfüllung des wesentlichen ‚*Werks*' der Sprache: Sie muss auf jeden Fall verstehbar sein. Die ‚poetischen' Abweichungen dürfen niemals so weit gehen, dass diese Verstehbarkeit gefährdet wird. Das richtige Maß zwischen ‚allgemein verständlich' und ‚verfremdet' wird nicht nur durch eine zu hohe Sprache verfehlt, man kann es auch in einer niedrigen Sprache verfehlen, z. B. in der Komödie, etwa wenn man ‚Doppel-Wörter' wie ‚Bettel-Musikanten-Schmeichler' häuft. Man kann es sogar in einer mittleren, alltäglichen Sprechweise verfehlen, z. B. wenn man Ausdrücke, die etwas bereits klar bezeichnen (z. B. *Gesetze*, *Besorgtheit*,

Verdorbenheit), mit unnötigen Erklärungen ‚verstärkt' und dadurch das Klare wieder verdunkelt. Aristotelische Beispiele sind: *„über die Städte herrschende Gesetze"*, *„die traurige Miene der Besorgtheit der Seele"*, *„wahnsinniges Übermaß der Verdorbenheit"* (*Rhetorik* 1406a20–32). Die Mitte, die Aristoteles sucht, ist nicht die Mitte zwischen ‚niedrig' und ‚hoch', zwischen ‚banal' und ‚erhaben', sondern zwischen ‚üblich' und ‚unüblich'.

Das richtige Maß der ersten Bestimmung des ‚besten Stils' ist also: Erregung der Aufmerksamkeit durch Formen der Verfremdung, ohne dass die klare Verständlichkeit verdunkelt wird.

Dieses Maß muss nach Aristoteles immer eingehalten werden, es ist aber keine ‚absolute Größe', sondern ändert sich mit den Gegenständen, von denen die Rede ist, mit den begleitenden Gefühlen und mit dem Charakter dessen, der gerade spricht. Erst die Angemessenheit der Ausdrucksweise an diese drei Bedingungen aber macht den besten Stil aus. So kann man Odysseus, nicht aber einen Schwätzer wie etwa Thersites (den ungehobeltsten aller Griechen vor Troia) ‚gedanken- oder einfallsreich' nennen, man kann Achill im Zustand der Wut, nicht in Besonnenheit seinen König einen ‚Trunkenbold mit Hundeaugen und einem Hasenherz' (*Ilias* I, V. 225) nennen lassen, und man kann einen alten und nicht einen jungen Menschen von seiner ‚großen und tiefen Lebenserfahrung' sprechen lassen usw.

Daraus ergibt sich auch, dass die ‚Stilregeln' anders in der Dichtung als in der Prosarede sind und innerhalb der Dichtung anders in einer von großen Gefühlen geprägten Sprache, wie etwa der Sprache der Dithyramben, als in einer auf den Dialog konzentrierten Sprache, wie im Drama, und wieder anders in der Sprache des Epos, das von großen Taten einer großen Vorzeit berichtet.

Sache der Lehre von der besten Ausdrucksweise ist es nicht, um es noch einmal zu betonen, zu wissen, in welchem psychischen Zustand man zu bestimmten Gefühlen fähig oder nicht fähig ist; das lehren vielmehr die Psychologie und die Ethik. Aber wer weiß, dass euphorische oder wütend erregte Menschen in der Regel nicht zu Mitleid neigen (*Rhetorik* II, 8, 1385b29–33), der muss aus diesem Wissen oder dieser Erfahrung heraus auch eine nichteuphorische oder nicht erregte Ausdrucksweise suchen, wenn er einen mitleidigen Menschen sprechen lässt.

Deshalb gehört eine Analyse der Gefühle nach Aristoteles zwar zur *Rhetorik* (sie bildet den Hauptinhalt des 2. Buches), aber nicht zur Stillehre (die er im 3. Buch behandelt). Zur Stillehre gehört dagegen, dass man die für eine Sache, eine Person, einen Gefühlszustand eigentümliche Ausdrucksweise (*oikeía léxis*) zu finden sucht.

Dabei muss man z. B. beachten, dass ein Charakter nicht als er selbst in Erscheinung tritt, sondern sich in für ihn eigentümlichen Äußerungsformen zeigt. Eine Rede wird also dann charakteristisch sein, wenn sie solche Aus-

drücke wählt, die wie ein Indiz auf die zugrundeliegende Motivation verweisen (Aristoteles spricht von einer *deíxis ek sēmeíōn*, einem Aufzeigen aus Zeichen, Indizien, *Rhetorik* 1408a26). Alte Menschen etwa pflegen vor einer Entscheidung zu überlegen, auf Erfahrung zurückzugreifen, Junge neigen eher zu ungestümen, schnellen Entscheidungen. Daher muss man sie entsprechend reden lassen. Bei der Auswahl von Ausdrucksweisen, die einen Charakter erkennbar machen, geht es nach Aristoteles aber nicht nur um typisches, allgemeines Verhalten, man muss vor allem prüfen, was ausmacht, dass die individuelle Beschaffenheit eines Menschen deutlich wird. Dadurch dass man jemand unüberlegt umherrennen oder schnell essen lässt, hat man noch nicht gezeigt, dass dieses Tun charakteristisch für ihn ist, d. h. zu seinen generellen Charaktertendenzen gehört (s. Anonymus, *In Rhet.*, S. 187,20–188,7). Nur wenn man Ausdrücke wählt, die für allgemeine Neigungen und Abneigungen eines individuellen Menschen eigentümlich sind, lässt man jemanden charakteristisch reden (*Rhetorik* III, 7, 1408a25–34). So nennt Antigone in der *Antigone* des Sophokles z. B. die eigenen Familienangehörigen immer ihre ‚Lieben' und verhält sich auch so ihnen gegenüber, sie sind ihr ‚das Liebste'. Kreon dagegen hält die ‚Liebe' zu den ‚Lieben' für eine Überordnung privater Interessen über das Allgemeinwohl. ‚Lieb' ist ihm daher nur, wem die Stadt ‚lieb' ist. Mit solchen Äußerungen zeigen sie, wie Sophokles sie selbst sagen lässt, ihre Gesinnung (*phrónēma*, s. Schmitt 1988b).

Die Aufgabe des Dichters im allgemeinen ist nach Aristoteles, dass er eine Handlung erfindet oder wiedergibt, bei der alles Reden und Tun mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aus dem Charakter der Handelnden fließt. Die Wahl des richtigen Ausdrucks muss sich also in erster Linie an dem orientieren, was einem bestimmten Charakter, weil er eben dieser Charakter ist, möglich ist. Der beste Stil ist daher derjenige, der sich wie ‚natürlich' aus dem Charakter des Handelnden ergibt, bei dem die ‚Arbeit der Feile' nicht als beabsichtigte Formung erkennbar ist, sie muss vielmehr, wie Aristoteles formuliert, ‚verborgen' bleiben, es darf nicht der Anschein entstehen, dass sie künstlich gebildet ist (*Rhetorik* III, 2, 1404b18–20). Dieser Eindruck der Künstlichkeit entsteht, wenn eine Ausdrucksweise zu wenig individuell ist, weil sie sich z. B. an der Sprechweise alter Männer oder junger Mädchen orientiert oder weil sie auch den Diener in einer heroischen Stilhöhe reden lässt. Diese dem individuellen Charakter nicht gerecht werdende Allgemeinheit bewirkt, dass man das Gesagte als bloßes Werk des Autors durchschaut und nicht als die Art und Weise, wie ein bestimmter Mensch in einer bestimmten Verfassung redet; man empfindet das dann als eine Vortäuschung wie bei gepanschtem Wein (ebd. 1404b19–21).

Aristoteles lobt einen Schauspieler namens Theodoros, bei dessen Spiel man immer den Eindruck gehabt habe, die Stimme des jeweils Redenden

selbst zu hören. Bei den anderen Schauspielern habe man immer bemerkt, dass man es mit einer fremden Stimme zu tun habe (ebd. 1404b22f.).

Ein analoges Lob spricht er unter den Dichtern Euripides aus. Euripides sei es als erstem gelungen – und er sei dadurch vorbildlich geworden –, das Eigentümliche, Besondere und Ungewöhnliche der Sprache seiner Personen allein durch eine Auswahl aus der allgemein üblichen Redeweise (*eiōthyías dialéktou*) und durch eine neue Zusammenstellung zum Ausdruck zu bringen. Den Anschein einer künstlichen Überformung habe er dadurch auf die beste Weise vermieden (ebd. 1404b23–25).

Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte

a) Nachahmungspoetik und Genieästhetik: die ‚neue' Subjektivität

Wenn Aristoteles vom besten Stil sagt, er dürfe nicht künstlich gebildet (*peplasménōs)* erscheinen, sondern müsse natürlich (*pephykótōs*) sein (*Rhetorik* 1404b19), erhebt er eine Forderung, die eher zu einer genieästhetischen Position passt als zum Regelwerk der traditionell ‚aristotelisch' genannten ‚Nachahmungspoesie'. Eine poetische Sprache erhält ihre dichterische Qualität auch nach Aristoteles nicht durch die Anwendung rhetorischer Regeln, wie man durch Formen der Ausschmückung und Verfremdung eine Darstellung angenehm macht (*delectatio*) und den Überdruss des Lesers (*taedium*) vermeidet. Die Mittel, mit denen die traditionelle Rhetorik seit der (sophistischen und wieder der hellenistischen) Antike diese Ziele verfolgt, gehören zwar grundsätzlich in den Bereich, den auch Aristoteles in seinen Stilanalysen untersucht, d. h. in den Bereich der Tropen und Figuren. Aristoteles behandelt aber nur die Fragen, welche Erkenntnis- und Verständnisbedingungen eine übertragene Rede möglich machen und welche Unterschiede sich daraus ergeben (s. Kap. 21), er gibt keine Anweisungen, welche konkreten Techniken man im einzelnen anwenden kann, um einer Sprache poetischen oder rhetorischen Glanz zu geben, etwa indem man seine Ausdrücke mit Periphrasen, Antonomasien, Hyperbeln, Emphasen steigert oder indem man Gleiches polysyndetisch wiederholt, Ellipsen oder Hyperbata bildet, in Antithesen oder mit rhetorischen Fragen spricht usw.

Sein Hinweis darauf, dass eine metaphorische Sprache – als Inbegriff der uneigentlichen Rede – Sache des Genies ist und nicht erlernt werden kann (1459a6–8), bringt ihn sogar ausdrücklich mit der Genieästhetik in Verbindung. Angesichts dieser Gemeinsamkeiten mit neueren Auffassungen von Stil ist allerdings das, was Aristoteles zum Stil zu sagen hat, wenig, wenn nicht dürftig. Von Aristoteles' Stilverständnis aus gesehen ist der Grund dieses kritischen Urteils, dass viele neuere Stilkonzepte dem Stil vieles zurechnen, was nicht eigentümlich für die Weise des Ausdrucks ist, sondern seinen inhaltlichen Voraussetzungen zugerechnet werden muss. Für eine genauere

Abgrenzung des Aristotelischen Stilbegriffs ist es daher wichtig, die Gründe, die zu höheren Erwartungen an den Stil geführt haben, zu berücksichtigen und erst von ihnen her den Vergleich zu ziehen.

Ähnlich wie Aristoteles verlangt etwa auch Schiller in seinen Kallias-Briefen, dass die Form eines Kunstwerks *„absichtslos aus sich selbst hervorzuspringen ... scheinen"* solle, seine *„Vollkommenheit [solle] als Natur"* erscheinen (Schiller, *Kallias, oder Über die Schönheit, Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 310f.). Schiller folgt mit dieser Bestimmung Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), nach dem das Urteil über das Schöne nicht Sache des Verstandes ist, der durch Beweise entscheidet (*Kritik der Urteilskraft* B 234), sondern einer *„Einhelligkeit im Spiele der Gemütskräfte"* (ebd. B 47). Diese *‚Einhelligkeit'* oder *‚Harmonie'* entsteht, weil in der Schönheitserfahrung bzw. bei der Hervorbringung des Schönen durch das Genie der Gegenstand nicht auf den Begriff gebracht wird, das Geschmacksurteil ist vielmehr bereits vor dem bewussten Eingriff des Verstandes *„dem Begriff gemäß"*, weil wir in ihm *„die Trennung des einzelnen Gegenstandes und des allgemeinen Begriffs, welche im Urteil sonst vorhanden ist, nicht vor sich gehen lassen"* (so Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 87).

Kants Position ist in dieser Frage nicht radikal neu, die Überzeugung, beim Geschmacksurteil gebe es eine vorreflexive Übereinstimmung von *raison* und *jugement* gehört vielmehr zu den Konstanten der neuzeitlichen Geschmacksdiskussionen (z. B. schon de La Rochefoucauld, *Réflexions*, S. 74, S. 194; s. Schmitt 1993), neu ist aber, dass Kant trotz der Tatsache, dass er im Begriff der ‚Einhelligkeit' den alten Gedanken von der vorreflexiven Übereinstimmung von Einbildungskraft und Verstand beibehält, die in diesem ‚Spiel' mitwirkenden ‚Gemütskräfte' der Sinnlichkeit und des Verstandes strikt gegeneinander abgrenzt. Schon Leibniz hatte das *je ne sais quoi* des Geschmacksurteils darin begründet, dass es nicht vom ‚Verstand', sondern vom ‚Gemüte' gefällt werde (Leibniz, *Discours de Métaphysique*, S. 60f.). Das ‚ich weiß nicht was' bedeutet, dass es sich um eine unmittelbare, intuitive Erfahrung handelt, die das, was sie ‚fühlt', noch nicht bewusst allgemeinen Begriffen zugeordnet hat. Bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts spricht man noch von ‚Erkenntnissen', die aber im Unterschied zum Verstandesdenken noch ‚undeutlich' sind. Seit Christian Wolff werden die Begriffe ‚deutlich' und ‚undeutlich' durch ‚bewusst' und ‚unbewusst' verdrängt. Kant vertieft den Graben zwischen dem Unbewussten und dem Bewussten und spricht den undeutlichen, unbewussten ‚Erkenntnissen' den Erkenntnischarakter völlig ab: *„... die Rezeptivität unserer Erkenntnisfähigkeit heißt Sinnlichkeit ... und bleibt von der Erkenntnis des Gegenstands ... himmelweit unterschieden"* (*Kritik der reinen Vernunft* B 62, A 44). Im Unterschied zu dem Anschein, den die Strenge des Wortlauts erzeugt, meint Kant allerdings nicht, dass die Sinnlichkeit, zu der neben der Wahrnehmung auch die rezeptive wie die pro-

duktive Einbildungskraft gehören, überhaupt nichts erkennt, ihre Erkenntnisse sind lediglich nicht ‚objektiv'. Denn Objektivität und damit (intersubjektive) Gültigkeit in der Aussage über den Gegenstand selbst hat eine Erkenntnis nur, wenn sie unter bewusster Anwendung der Kategorien, die die *Kritik der Urteilskraft* aufgedeckt hat, zustande gekommen ist. Daraus ergibt sich, dass die unbewusste ‚Erkenntnis' und mit ihr die ‚Urteilskraft' nur subjektiv ist.

Diese ‚subjektive Wende' der Ästhetik wird allerdings sehr häufig zu pauschal beurteilt. Denn sie wird meistens so ausgelegt, als ob seit dieser Wende Schönheit nicht mehr als eine objektive Eigenschaft der Dinge selbst, etwa als deren Vollkommenheit, ausgelegt werde. Schönheit gelte nun als eine besondere Form subjektiver Erfahrung, sie liege, wie Henry Home formuliert hat, *„in the lover's eye"* (*Elements of Criticism*, Bd. 1, S. 261). Trotz vieler Auslegungsschwierigkeiten ist aber klar, dass das nicht die Aussageabsicht Kants gewesen ist. Auch die ‚objektive' Erkenntnis ist nach Kant keine Eigenschaft der Dinge selbst, auch sie kommt lediglich der Weise zu, wie uns die Dinge erscheinen. Die Subjektivität des ästhetischen Urteils ist dieser Objektivität entgegengesetzt, die darin besteht, dass die vielen Teilvorstellungen von einem Ding bewusst und kategorial geordnet in einer begrifflichen Vorstellung verbunden sind. Eine solche Leistung vollzieht, wie Hegel richtig festgestellt hat (*Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 87), die ästhetische Urteilskraft, der Geschmack, nicht. Deren Subjektivität hat also ausschließlich darin ihren Grund, dass sie das, was sie unmittelbar geschaut, gefühlt, erlebt hat, noch nicht in einem deutlichen Bewusstsein objektiviert hat, so dass es in allen seinen Teilen und Schritten nachkontrollierbar wäre. Man kann über sie, wie Kant sagt, *„nicht durch Beweise entscheiden"* (*Kritik der Urteilskraft* B 234). Sie ist deshalb aber keineswegs nur subjektiv im Sinn eines rein privaten Gefühls, sie ist ja bereits ‚dem Begriff gemäß'. Ihre Erfahrung ist daher genauso allgemeingültig wie die des bewussten Urteils. Gegenüber der objektiven Erkenntnis hat sie den Nachteil, dass sie sich nicht ausdrücklich begründen kann. Die unverdeutlichte, vorbewusste Form, in der sie ihre Inhalte besitzt, hat aber – und dieses Lob des Unbewussten gibt es bereits bei Kant (s. Brandt 1984) – den Vorzug, dass sie *„so viel zu denken veranlasst, als sich niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen lässt, mithin den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert: so ist die Einbildungskraft hierbei schöpferisch"* (*Kritik der Urteilskraft* B 195, § 49).

Die Welt des Subjektiven und die Welt des Objektiven ist in dieser Geschmackstradition also nicht, und auf keinen Fall in erster Linie, dadurch voneinander geschieden, dass es in der einen nur subjektiv-fiktionale Gebilde gibt, in der anderen eine (vermeintlich) objektive Wiedergabe und Nachahmung der äußeren Welt. Der Unterschied kommt aus der Art und Weise, wie das Subjekt seine Gegenstände besitzt: ob in noch unverdeutlichter, unbe-

wusster, dafür aber ganzheitlich-reicher und konkreter Form oder in deutlichem Bewusstsein, aber mit den ‚epistemischen' Reduktionen, die ein solcher Prozess der bewussten Begriffsbildung mit sich bringt.

Dieser Unterschied entspricht dem alten, schon in der Antike formulierten Unterschied von *ingenium* und *iudicium* (s. Kap. 1, S. 219ff.). Das Neue, das Kant für die genieästhetische Wende des 18. Jahrhunderts maßgeblich auf den Begriff bringt, wird erst sichtbar, wenn man diese gemeinsame Basis beachtet. Denn dann wird offenbar, dass es nicht in der Entdeckung der schöpferischen Genialität des künstlerischen Subjekts liegt, sondern in der Behauptung, dass es zwischen dem Genie und dem ‚Nachahmungsgeist' keine Vermittlung gibt: „*Darin ist jedermann einig, dass Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei. ... Wenn man aber auch selbst denkt oder dichtet, ... so ist dieses doch noch nicht der rechte Grund, um einen solchen ... Kopf ... ein Genie zu nennen: weil eben das auch hätte können gelernt werden, also doch auf dem natürlichen Wege des Forschens und Nachdenkens nach Regeln liegt, und von dem, was durch Fleiß vermittelst der Nachahmung erworben werden kann, nicht spezifisch unterschieden ist*" (*Kritik der Urteilskraft* B 183, § 47).

Erst aus dieser schroffen Entgegensetzung des Genies, das (wie „*Homer aber oder Wieland*") „*selbst nicht weiß,*" „*wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe ... zusammen finden*" und sie deshalb „*auch keinen andern lehren kann*" (ebd. B 184), gegen das „*Forschen und Nachdenken [eines Newton]*", das wie alles Lernen immer bloßes Nachahmen sei, entstand nachträglich der Eindruck, durch den Bruch mit der Regelpoesie der ‚aristotelischen' Nachahmungstradition sei die subjektiv-schöpferische Seite des Genies überhaupt erst entdeckt worden.

b) Die Formalisierung des Stilbegriffs und die Verlagerung der Form in die Oberfläche des Erscheinenden

Die Entgegensetzung des Ästhetischen und des Epistemischen und ihre Verbindung mit einer Entgegensetzung des Subjektiven und Objektiven hat für die neueren Stilkonzepte grundlegende Bedeutung. Denn auch sie werden nun im Horizont dieser Opposition betrachtet. Auch in den Stildiskursen gibt es die Überzeugung, im 18. Jahrhundert habe sich eine Wende vollzogen von einem normativen Stilbegriff, der nach rhetorischen Regeln und den Prinzipien der Nachahmungstheorie verfuhr, zu einem Individualstil, der für die neuere Kunsttheorie zum Leitbegriff wurde.

Auch in dieser Wende ist aber das Neue nicht die Entdeckung der Möglichkeit eines Individualstils überhaupt. Von einem Stil Homers („*stilus homericus*", Macrobius, *Saturnalia* V, 14,1) oder vom Stil als einem ‚Bild der Seele' (*eikṓn psychḗs*, s. Demetrios, *Perí hermēneías* 227) weiß schon die Antike (s. Möller 2004); seit Petrarca verbindet die Neuzeit in vielfältiger

Weise Stil und *ingenium* (z. B. *Vertrauliche Briefe*, 22. Brief): Der Stil ist die Art und Weise, wie sich das Genie eines Künstlers ausdrückt. (Die Überzeugung, dass sich im Stil die personale Identität eines Menschen ausdrückt, verfolgt von der Antike bis zur Gegenwart: Müller 1981.) Neu ist auch hier die scharfe Scheidung des normativen vom individuellen Stil, weil der eine mit dem Epistemischen, der andere mit dem Ästhetischen im Sinne Kants gleichgesetzt wird. Erst daraus entwickelt sich die (historisch unzutreffende) Überzeugung, die Abwendung von der traditionellen Rhetorik habe zur Entdeckung des Stils als Ausdruck der einmaligen, unnachahmlichen Eigentümlichkeit eines Individuums oder bestimmter Gruppen, Völker, Nationen geführt. Auch Aristoteles betont ausdrücklich, dass eine angemessene Ausdrucksweise sich nicht allein an allgemeinen, typischen Eigenheiten orientieren darf, sondern den für einen Einzelnen eigentümlichen charakterlichen Haltungen gemäß sein muss (*Rhetorik* III, 7, 1408a25–34; Anonymus, *In Rhet.*, S. 187,20–188,7). Ein Nachdenken über die Bedingungen und Bedeutung des ein Individuum charakterisierenden Stils gibt es auch vor dem 18. Jahrhundert in vielfältiger Weise.

Der Individualstil aber als *„incarnation of the thought"*, als Inkarnation des Geistes eines Autors (Wordsworth, *Essays upon Epitaphs*, *The Prose Works*, Bd. 2, S. 84), umfasst ähnlich wie das ästhetische Erlebnis das einheitliche Ganze – eines Autors, einer Epoche – und ist nur in seinen Äußerungsformen beschreibbar, er kann nicht auf abstrakte Begriffe reduziert werden. Solange es daher noch den Glauben gibt, man könne das *ingenium* durch Formen des *studium* ausbilden, ja zur Vollendung bringen, scheint das, was Stil ist, noch unbekannt zu sein. ‚Stil' im ‚eigentlichen' Sinn gibt es erst, wenn er als ‚das Andere der Vernunft' (s. Böhme 1992) gesehen wird.

Aus dieser Entgegensetzung ergibt sich konsequent ein weiterer ‚Paradigmenwechsel' in der Stilforschung: die Vorordnung der Form vor den Inhalt (Eco 1992). Diese Überordnung der Form ist bereits in der Romantik strikt vollzogen und begründet. Einflussreich waren v. a. die *Vorlesungen über die Ästhetik* Schleiermachers. Auch Schleiermacher geht davon aus, dass die ‚vollkommene Bestimmtheit des Einzelnen' nur ästhetisch erfahren werden, nicht begrifflich gedacht werden kann. Diese Einsicht wendet er auf die Analyse der Leistung der Sprache an. *„Die Sprache im logischen Gebiete [gibt] niemals das Einzelne"*, sondern bezeichne immer ein Allgemeines. Deshalb ist die Sprache in ihrer üblichen Bezeichnungsfunktion nicht geeignet, die ‚Wohlbestimmtheit' des Einzelnen in seiner ständig wechselnden Form zum Ausdruck zu bringen. Das kann allein die Dichtung, wenn auch auf Grund einer der Sprache ‚ursprünglich innewohnenden Möglichkeit'. Die Sprache kann in schöpferischer Umformung durch eine Neukombination scheinbar festliegender Bedeutungen neue Bedeutungen schaffen, die durch eben diese Form ganz der Konkretheit eines bestimmten Einzelnen gerecht werden, insbesondere

dadurch, dass es in seiner ästhetischen Präsenz auf eine bildhaft metaphorische Weise wiedergegeben wird (s. Lehnerer 1987; s. Frank 1985).

Diese Bindung der poetischen Sprache an das sinnlich unmittelbar erfahrbare Einzelne lässt die Form, die die sinnliche Erscheinung hat, als den eigentlichen Inhalt erscheinen, weil nur er der ganzen Konkretheit des Einzelnen gerecht wird. Die beobachtbare und beschreibbare Form und die Form- und Strukturgesetze des Einzelnen für sich und in seinen größeren regionalen oder historischen Zusammenhängen werden damit zum eigentlichen Thema der Kunstwissenschaften. Heinrich Wölfflin hat in einem richtungsweisenden Vortrag (*Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, 1912) die Aufgabenstellung, die sich aus diesem Stilbegriff für die Kunstwissenschaften ergibt, skizziert und Anregungen für vielfältige Forschungen gegeben. Philosophisch wurden Wölfflins Überlegungen v.a. von Wittgenstein vertieft. Er verfolgt mit seinem Rückgriff auf die Kunstgeschichte vor allem eine antiessentialistische Absicht. Es gibt kein (,metaphysisches') Wesen hinter den Erscheinungen, das Innere ist ganz im Äußeren, in seiner Oberfläche präsent. *„Es ist ja nichts verborgen ... Da alles offen da liegt, ist auch nichts zu erklären. Denn was etwa verborgen ist, interessiert uns nicht"* (*Philosophische Untersuchungen*, S. 435; s. Tanner 1966).

Zu Ende gedacht wird diese Suche nach dem Inhalt in der Form der Erscheinung in vielen ästhetischen Diskursen des 20. Jahrhunderts, besonders konsequent von Seel (s. v.a. Seel 2000). Das Ästhetische beginnt *„da, wo wir etwas so sein lassen, wie es uns hier und jetzt gerade erscheint"* (Seel 2002, S. 342). Dadurch, dass wir etwas nicht unter einem Nutzaspekt betrachten und es auch nicht *„epistemisch reduzieren"*, sondern es *„sein lassen"*, erscheint es nicht als Zeichen für etwas anderes, sondern als *„es selbst"*, und zwar in einem *„Sich-zeigen ... das selbst nicht scheinhaft ist"* (ebd., S. 333). Der alte platonisch-aristotelische Gedanke, dass die Philosophie mit dem Staunen beginnt, weil wir uns dabei aus reinem Erkenntnisinteresse den Dingen zuwenden (*Metaphysik* I,2, 982b11–21), kann, so ist Seel – im Sinn einer langen bewusstseinsphilosophischen Tradition der Neuzeit – überzeugt, nur von einem ästhetischen Bewusstsein verwirklicht werden. Denn nur in ihm wird ,das Wirkliche' nicht ,fixiert' und auf ein entleertes Allgemeines reduziert, sondern *„in der Simultaneität und Momentaneität, in der es sich dem sinnlichen Vernehmen darbietet"* in seiner ganzen *„Fülle des Erscheinens"* erfasst (ebd., S. 332).

Die Qualität des Ästhetischen wird in dieser Deutung (vorgeblich) ausschließlich einem subjektiven Akt zugeschrieben. Ob etwas ästhetisch ist oder nicht, hängt nicht von den Gegenständen ab, selbst der Unterschied, ob dieser Gegenstand durch einen künstlerischen Akt zustande gekommen ist oder nicht, spielt keine Rolle, die ganze Wirklichkeit, auch, ja gerade mit dem *„Abseitigen"* (ebd., S. 337), unter das auch Seel den Müll mit aufnimmt, ist ästhetisch, wenn sie von einem ästhetischen Bewusstsein (,rein') gesehen ist.

Was dieses ästhetische Bewusstsein leistet, ist allerdings nicht wenig. Es überwindet den Unterschied von Sein und Schein, es bringt die Dinge frei von Täuschung und frei von allem *„schimärischen"* Schein (ebd., S. 332) *„als sie selbst"* zum Vorschein, und zwar in ihrer ganzen Fülle, und diese Fülle auch nicht in einer diffusen, sondern in einer dem Augenblick gegebenen einheitlichen Form.

Trotz der Tatsache, dass es in diesem Verständnis von Ästhetik keine ‚objektiven' Kriterien oder Normen des Schönen oder der Kunst mehr gibt, ja obwohl sogar der Unterschied von Kunst und Nicht-Kunst aufgehoben ist, ist diese Ästhetik nicht frei von ‚metaphysischen' und ‚essentialistischen' Annahmen. Zwar ist hier nicht mehr von ‚Einheit des Mannigfaltigen', ‚Vollkommenheit', ‚Schönheit', ‚Wahrheit' die Rede, die Beschreibung des ästhetischen Gegenstands entspricht aber immer noch genau diesen Begriffen: Er wird ‚als er selbst' und nicht in einer täuschenden Form des Scheins, in seiner ganzen ‚Fülle' (‚Mannigfaltigkeit') ‚einheitlich' (und die ‚Einheit des Mannigfaltigen' macht traditionell die ‚Vollkommenheit' aus) erfahren.

Das Gleiche gilt auch von Wittgensteins antiessentialistischem Impuls. Die Behauptung, dass es kein Wesen hinter den Erscheinungen gebe, führt zu der These, das in den Erscheinungen offenbare Bild des Menschen sei der Stil, d. h. die einheitlich durchformte Identität, eines Menschen. Meinungen, (gedankliche, begriffliche) Inhalte passen zu Vielem und Vielen, erst das Bild ist der ‚eigentliche' Mensch. ‚Stil' ist der Begriff, der bezeichnet, dass dieses immer offene, sich wandelnde Bild als ganzes einheitlich durchformt ist. ‚Stil' steht für das von Wittgenstein aus der Sprache verbannte ‚Ich': *„Das denkende, vorstellende Subjekt gibt es nicht"* (*Tractatus* 5.631).

Dass das denkende Subjekt eine (‚metaphysische') Substanz sei, die allen seinen Äußerungen zugrunde liege, hat schon Kant in Zweifel gezogen. Wittgenstein hält auch noch diesen Zweifel für überflüssig: Es gibt sie gar nicht. Aber es gibt sie lediglich als eine in der Tiefe verborgene Substanz nicht; dass die bildhaft in Erscheinung tretende Oberfläche eines Menschen Stil hat, d. h. in ihrer Gesamtheit einheitlich strukturiert ist, das wird nicht in Zweifel gezogen, im Gegenteil, es bildet die Argumentationsgrundlage für die Widerlegung einer vermeintlich metaphysischen Tiefe des Menschen. Dieser Stilbegriff ist daher die Entsprechung zu dem in der Neuzeit verbreiteten Charakterbegriff, von dem das Alltagsverständnis bis heute vielfach geprägt ist: Man meint, die Art, wie jemand sich bewegt, spricht, lacht, isst, wie er Trauer oder Freude empfindet usw., sei insgesamt das, was den ganz besonderen, einmaligen Charakter eines Menschen ausmacht.

c) Potenz und Akt: zur Trennung der inneren Form von der Weise des Ausdrucks bei Aristoteles

Wenn ‚Stil' das Bild ist, das jemand durch seine Verhaltensweisen von sich gleichsam zeichnet, bedeutet die Bestreitung, dass es hinter der Oberfläche des Bildes eine ‚Tiefendimension' gibt, dass es keine selbsttätige Lenkung und Formung der wechselnden Erscheinungsweisen dieses ‚Charakters' gibt. Denn Sprechen, Lachen, Trauer empfinden usw. sind Formen, wie jemand sich beim Tun oder Leiden verhält, z. B., ob er seine Sprache aktiv und mit Kompetenz selbst gestaltet oder sich einfach dem anpasst, wie alle reden. Der Stil wird je nach Art dieser eigenen Aktivität sehr unterschiedlich ausfallen und von konsistenter Durchgestaltung bis zu völliger Stillosigkeit viele Varianten aufweisen. Wer überzeugt ist, Stil und in ähnlicher Weise Charakter oder Individualität kämen jedem Menschen in der Gesamtheit seines Verhaltens zu, muss daher zwingend zu dem Schluss kommen, dass es einen inneren ‚Akteur', der diese ständig wechselnden Verhaltensformen begründet, nicht geben kann.

Viele teilen bis heute die philosophiegeschichtliche Lehrmeinung, Aristoteles habe die Seele für einen solchen inneren Akteur gehalten, für eine dem Körper immanente Substanz, die die Formen ‚steuert', in denen er in Erscheinung tritt. Das würde bedeuten, dass Aristoteles den Menschen auf ein fixiertes Sein festgelegt hätte, gleichsam auf ein inneres Regelwerk, aus dem sein äußerer Stil gleichmäßig und ohne Offenheit für Neues hervorgeht.

Die Kritik an dieser Substantialisierung des Menschen ist ohne Frage berechtigt. Die für ein einigermaßen angemessenes Aristotelesverständnis wichtige Frage aber ist, ob Aristoteles dieses Beweisziel überhaupt verfolgt hat. Zumindest auf diese Frage kann man eine eindeutige Antwort geben: Dieses Beweisziel hat er nicht verfolgt. Selbst in der *Poetik* ist die Grundaussage, dass der Mensch in der ‚Fülle' seiner geschichtlichen Erscheinungsweisen keine Form hat. Die Meinung, Stil, Charakter, Individualität sei etwas, was jedem Menschen in allem, was er tut und leidet, zukommt, kritisiert er mit der Begründung, dass die Nachzeichnung solcher ‚konkreter' Lebensläufe keine Einheit haben könnte (s. Kap. 8, S. 365ff.).

Anzunehmen, er habe für uneinheitliche Erscheinungen eine substantiell einheitliche Form als immanenten Grund postuliert, ist irrational. Wenn er den Menschen nicht in der Oberfläche seiner Äußerungen aufgehen lässt, dann liegt das nicht daran, dass er der Meinung war, unter der wechselnden Oberfläche müsse eine unveränderliche, identitätsstiftende Substanz liegen, sondern weil er den Menschen von seinen Vermögen her zu bestimmen versucht hat. Dass wir Farben sehen, Töne hören können, dass wir uns an etwas erinnern, uns etwas vorstellen können usw., sind keine spekulativen Erfahrungen, sie sind uns unmittelbar und konkret empirisch zugänglich. Viele

dieser Vermögen können wir auch ohne wissenschaftliche Analyse durch bloße Formen der Übung ausbilden, wenn auch die Ausbildung der spezifisch menschlichen Vermögen – des Meinens (*dóxa*, *opinio*), Urteilens (*diánoia*, *ratio*) und Einsehens (*nous*, *intellectus*) – theoretische Reflexion voraussetzt. Aristoteles hat der Analyse aller dieser Vermögen eigene Untersuchungen gewidmet, in *Über die Seele*, in seiner *Rhetorik*, *Topik*, in den *Analytiken* usw. Selbst dort, wo die Ergebnisse dieser Schriften nicht endgültig sind, haben sie das ‚Dass' (*hóti*), die reale Gegebenheit ihrer Gegenstände, hinreichend aufgezeigt und vieles zu ihrem Verständnis beigetragen.

Es liegt aber im Begriff des Vermögens, dass es nicht identisch mit den Formen ist, in denen es sich jeweils aktualisiert. Das Auge kann alle Farben sehen, aber es sieht sie jeweils besser oder schlechter, es erfasst mehr oder weniger deutlich ihre jeweilige Kombination, es ist nicht mit seinen einzelnen Sehakten identisch. Auf dieser Differenz und nicht auf der spekulativen Annahme eines metaphysischen Wesenskerns beruht die Aristotelische Trennung der Ausdrucksweise von den inneren Tendenzen eines Menschen, die für die Form, den Stil, in dem er sich ausdrückt, verantwortlich sind.

Aus dieser Differenz ergibt sich aber auch, dass nicht alles, was jemand in Rede und Handlung zum Ausdruck bringt, bereits Stil hat, jedenfalls dann nicht, wenn Stil die individuelle, charakteristische Eigentümlichkeit eines Menschen meint, durch die er sich gegenüber bloßen Konventionen, Regeln und sonstigen Allgemeinheiten und auch gegen bloße Zufälligkeiten abhebt. Stil können die Ausdrucksweisen eines Menschen nur haben, wenn er selbständig über seine Vermögen verfügt und sie jeweils mit sich selbst und untereinander in Übereinstimmung zu bringen versteht.

Die Bedeutung, die das Wissen um die psychischen Vermögen und der selbständig-souveräne Umgang mit ihnen auch für die ästhetische Qualität haben, mit der jemand sich in der Rede ausdrückt, wurde nicht von Aristoteles zum ersten Mal erkannt. Es war vor allem Platon, der in der Schlusspartie des *Phaidros* zu zeigen versucht hatte, dass das, was die Rhetorik zur Kunst macht, von dem Wissen um die psychischen Vermögen und deren Schulung abhängt. Es ist aufschlussreich, dass er sich an dieser Stelle gerade gegen das in seinen Augen inhaltsleere, auf beliebige Inhalte gleich anwendbare, auf bloßen, leicht erlernbaren Konventionen beruhende Regelwerk der zeitgenössischen Rhetorik wendet. Dieses Regelwerk war, wie Platon berichtet, bereits hochdifferenziert und raffiniert in vielen Handbüchern ausgeführt. Die Regeln der Disposition waren weit über das Übliche hinaus verfeinert, sie enthielten Anleitungen über ‚*Beglaubigung*' und ‚*Zusatzbeglaubigung*', ‚*Widerlegung*' und ‚*Zusatzwiderlegung*', über ‚*Vorandeutungen*' und ‚*Formen des versteckten Lobs*' usw. Analoges galt vom Sprachstil, von ‚*gedrängter*' und ‚*ins Unendliche gestreckter Rede*', vom ‚*Reden in Bildern und Sentenzen*', von ‚*Wortverdopplungen*' usw. (*Phaidros* 266–269).

Diese erlernbaren Regeln nennt Platon *„notwendige Vorkenntnisse der Kunst"* (*ta pro tēs téchnēs*; 269b). Wer diese Techniken beherrscht, muss auch noch wissen, auf welche Gegenstände er sie anwenden kann, wann und bis zu welchem Grad sie angewendet werden müssen, usw. Denn nur wenn er dies weiß, wird ihre Anwendung eine innere Form haben, so dass die Teile zueinander und zum Ganzen einheitlich zusammenpassen (ebd. 268b–d).

Solche ‚zureichenden' Kenntnisse aber sind nicht in allgemeinen Verfahrensregeln enthalten. Weshalb ein Mensch etwa Lob verdient, wann und in welchem Maß er es verdient, das erkennt man nicht, indem man Techniken, wie man eine Laudatio schreibt, erlernt. Ein Wissen dieser Art hängt vielmehr davon ab, dass man etwas vom Menschen, und vor allem von seiner Psyche versteht, und zwar, wie Platon ausdrücklich betont, nicht nur im allgemeinen, sondern auch von dem, wie jeder Einzelne denkt, fühlt und handelt (271d–e). Man gewinnt dieses Wissen durch eine methodische Analyse seiner Vermögen, indem man prüft, zu welchen aktiven Leistungen diese verschiedenen Vermögen in der Lage sind und für welche Einwirkungen sie empfänglich sind (270d).

Aus diesem Wissen ergibt sich eine Differenzierung der Charaktere – zu welcher Art von Tun und Erleiden ist jemand fähig? – und mit ihr ein Wissen darüber, auf welche Weise man bestimmte Charaktere durch Reden und Handeln beeinflussen kann.

Das ist die Basis einer Rhetorik als Kunst, aber es gilt analog auch für die Dichtung. Denn auch der Dichter muss wissen, welche Menschen auf welche Weise zum Tun und Leiden fähig sind, er muss anders als der Rhetor aber nicht nur darauf achten, wie man diese Menschen durch Reden beeinflussen kann, er muss diese Menschen vor allem in ihrem Handeln und Reden in einer ihnen gemäßen Weise darstellen.

Für den Dichter gilt daher dasselbe, was Platon vom Rhetor sagt: Er muss, wenn er einen einzelnen Menschen bei seinen verschiedenen Handlungen beobachtet (bzw. sich ihn in freier Erfindung vorstellt), bemerken, dass dieses Handeln zu einem Menschen mit diesen Charakterzügen gehört, der deshalb zu diesem fähig, zu jenem unfähig, durch das eine beeinflussbar, für anderes unempfänglich ist (ebd. 271d–272b).

d) Stil als konkrete ‚Ausarbeitung' des ‚Allgemeinen' eines Charakters

Man kann trotz mancher Abweichungen im Detail sagen, dass es eben dieses Programm ist, das Aristoteles in seiner *Rhetorik* – und besonders in der differenzierten Analyse der Gefühle im 2. Buch – durchführt und wie Platon gegen eine sophistische Regelrhetorik abgrenzt. In der *Poetik* wendet er es in durchgängiger Konsequenz auf die besonderen Erfordernisse dichterischer Darstellung an.

Ein zentraler Begriff zur Unterscheidung einer bloßen Regelrhetorik und Regeldichtung von einer Rede oder Dichtung, die sich auf ihr gemäße Erkenntnisse stützen, ist der Begriff des ‚richtigen Augenblicks' (*kairós*) (z. B. *Phaidros* 272a4–6, gleich dreimal). Wie es in der (hippokratischen) Medizin auf *„die methodisch sichere Erfassung des Einzelfalls"* (Heitsch 1997, S. 183) ankommt, so auch in der Rhetorik und der Dichtung. Es braucht die in langer Empirie geprüfte Erkenntnis der Einzelumstände *„aus denen heraus wir unser Urteil zu bilden pflegten, lernend aus der allgemeinen Natur und aus der individuellen Natur eines jeden, ... aus den Lebensgewohnheiten, der Lebensweise, aus den Beschäftigungen, aus dem Alter eines jeden Patienten ... aus seinen Worten, seinem Charakter ..."* (Zitat aus *Epidemien* I, 23 nach Heitsch 1997, S. 183 mit Anm.).

Gerade die Betonung des methodischen Charakters der Erkenntnis des Einzelnen in der Medizin, zu der Platon das Verfahren der Rhetorik ausdrücklich in Vergleich setzt, zeigt, dass die heute übliche Unterscheidung, die dem Denken das Allgemeine, der Anschauung und dem Gefühl das Einzelne zuweist, keine sinnvolle Anwendung auf den Erfahrungsbegriff dieser Medizin wie dieser Rhetorik und Poetik finden kann. Das, was für Aristoteles die Rationalität der Gefühle ausmacht: dass sie fähig sind, in zutreffender Unterscheidung dem ‚Was', dem ‚Wann', dem ‚Wie', dem ‚Wo' usw. ihrer Gegenstände gemäß zu sein, ist in genauer Entsprechung das, worauf der erfahrene Arzt achtet. Auch dem Dichter, der z. B. einen zu Mitleid fähigen Charakter in konkreter Handlung darstellen will, ist eine methodisch zu verfolgende Aufgabe gestellt. Sie besteht lediglich nicht in der bloßen Anwendung irgendwelcher allgemeiner Regeln. Wohl aber muss er ein allgemeines Wissen über Mitleid haben, welchen Gegenständen gegenüber, in welcher Verfassung usw. man zu Empfindungen des Mitleids fähig ist, und er muss – und darin besteht die methodische Aufgabe bei der Anwendung auf den Einzelfall – erkennen können, welche Konsequenzen sich aus diesen allgemeinen Bedingungen des Mitleids ergeben, wenn jemand etwa die Unverdientheit eines Unglücks in einer bestimmten Situation erkennen und empfinden können soll: Wie kann man einen Menschen wie Achill zum Mitleid mit dem Vater seines größten Feindes bewegen, und wie muss dieses Mitgefühl sich im einzelnen ausdrücken?

Man kann dieses Verfahren daher auch mit dem Begriff des *pónos*, der Ausarbeitung des Allgemeinen auf ein Einzelnes hin bezeichnen (s. o. Kap. 13, S. 458ff.). Von der Problemstellung her verfolgen Platon und Aristoteles daher ein Anliegen, das von der Sache her verwandt ist sowohl mit dem Grundanliegen der neueren Ästhetik, wie es etwa bei Baumgarten formuliert ist (s. Schmitt 1987/88a), als auch vieler in der Folge ausgebildeter Stiltheorien: Es geht in den alten wie in den neuen Theorien um die Kritik an einem inhaltsleeren, von der Konkretheit und Bestimmtheit des Einzelnen entfernten, auf

vieles beliebig anwendbaren Allgemeinen, das den richtigen, ‚erfüllten' Augenblick grundsätzlich verfehlt.

Im vorstellungs- bzw. bewusstseinsphilosophischen Horizont des 18. Jahrhunderts führt diese Kritik zu einer Kritik am Denken überhaupt. Denn die Leistung des Denkens gilt hier primär als Fähigkeit, durch Zusammenfassung gemeinsamer Eigenschaften mehrerer Einzeldinge allgemeine Begriffe zu bilden, in denen dieses Gemeinsame artikuliert ist. Dieses Gemeinsame ist dem Einzelnen gegenüber notwendig ärmer, und es erfasst es nicht mehr in seiner Einzigkeit, sondern nur noch in Zügen, die es mit vielem anderen teilt.

Gegen diese ‚epistemischen Reduzierungen' des Denkens kann man, so scheint es in diesem Horizont, nur die Natur bzw. das, was in uns wie die Natur aktiv ist, die Anschauung, die Intuition, das Gefühl, das Genie, zu Hilfe rufen. Dass dieser Rückgang auf das Natürliche, Unmittelbare usw. Probleme mit sich bringt, wird von Horaz bis Kant ausgesprochen. Es kann, wie Kant formuliert, *„auch originalen Unsinn geben"* (*Kritik der Urteilskraft* B 182, § 46), d. h. das Unmittelbare, nicht vom Verstand Kontrollierte hat nicht nur den Vorzug der Konkretheit und Fülle, sondern auch die Gefahr der Beliebigkeit, Willkür, Geschmack- und Stillosigkeit usw., es kann auch *„ein bloßes Produkt des Zufalls"* (ebd. B 186) sein. Selbst Kant aber, der noch mit Horaz vom Genie verlangt, dass es die ihm zu Gebote stehende Stofffülle (an ‚ästhetischen Ideen') durch ein nach Verstandesregeln gebildetes Talent ‚verarbeitet' (ebd. B 186f.), ist überzeugt, dass das Genie nicht weiß (und nicht wissen darf, sonst wäre es ein Nachahmer), wie die Stofffülle seiner ästhetischen Ideen, die sich in keinem ‚deutlichen' Begriff fassen lässt, doch einem Begriff, d. h. der einheitlichen Zusammenstimmung einer ‚Mannigfaltigkeit', gemäß sein kann. Genie und Geschmack bestehen darin, dass ihre Ideen und Urteile mit einem ‚gegebenen' Begriff auf eine vorbegriffliche Weise in einer ‚Einhelligkeit der Gemütskräfte' übereinstimmen. Wie auch unser kurzer Überblick gezeigt hat, hat die nachkantische Wirkungsgeschichte diese (begriffliche) Grundlosigkeit der Übereinstimmung immer stärker betont, so dass zuletzt, etwa in der Ästhetik-Konzeption Seels, die gesamte Oberfläche alles Wahrnehmbaren zur Kunst wird, wenn sie denn ‚grundlos', d. h. ohne den Versuch, das Erscheinende auf den Begriff zu reduzieren, betrachtet wird.

Angesichts dieser Vorherrschaft des *je ne sais quoi* in der neueren Ästhetik ist es zumindest der Aufmerksamkeit wert, dass sowohl Platon im *Phaidros* als auch Aristoteles in der *Poetik* und der *Rhetorik* den erlernbaren Regeln, mit denen der Redner oder Dichter seine Stofffülle verarbeitet, nicht die Anschauung, die Intuition, das Genie entgegensetzen. Ganz im Gegenteil, diese erlernbaren Regeln gelten als etwas, was der methodischen Seite der Kunst vorausliegt; und die Erfassung des erfüllten Augenblicks, der genau einem

bestimmten individuellen Charakter in je bestimmter Situation gerecht werdenden Darstellung usw., gilt als etwas, was nur durch Wissen erreichbar ist.

Bei den Vermögen des Menschen im allgemeinen genügt es nicht, sie durch Introspektion zu beobachten. Man muss auch begreifen, was sie können. Dasselbe gilt auch bei der konkreten Verwirklichung dieser Vermögen im Einzelfall. Wer Achill auf dem Deck seines Schiffes stehen, wer Hagen mit dem Schwert Siegfrieds auf den Knien auf Kriemhild warten sieht, hat, wenn er einfach den Gesamteindruck des Bildes, das er vor sich hat, aufnimmt, noch lange nicht begriffen, welchen psychischen Akt – des Mitleids, der Provokation – die beiden gerade verwirklichen. Darin besteht aber für Platon wie Aristoteles die Differenz von Anschauung und Begriff, dass die eine – in noch abstrakter Form – irgendwie das Ganze des Gegebenen umfasst, der andere das ‚*Werk*', die Funktion begreift, die das sinnlich Vielfältige zu einer Tätigkeit eint (Schmitt 2003a, S. 315–331).

Die vielfältigen Bedingungen dieses Begreifens im allgemeinen zu kennen und in ihrer besonderen Erscheinung zu erfassen, macht das Rationale beim Denken wie beim Anschauen aus: Was verdient Mitleid, wann, wo, wie, von wem ...? Selbst Platon gesteht Sophokles und Euripides dieses Wissen zu. Sie verstehen nicht nur etwas davon, wie man sprachlichen Wohlklang erzeugt, in Bildern redet, Affekte inszeniert, sondern sie wissen, wie ein guter Arzt, wann, wem gegenüber, in welchem Grad usw. man derartiges anwendet und wie erst dadurch die Teile zueinander und zum Ganzen zu einer Einheit zusammenstimmen (*Phaidros* 267–68).

Dieses Wissen ist ein Erfahrungswissen, aber es ist nicht, wie es Kant vom Nachahmungskünstler behauptet, ein Wissen, das aus ‚Regeln' besteht, die *„von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert"* (*Kritik der Urteilskraft* B 185) sind. Zu verstehen, weshalb ein Mann wie Achill mit dem Vater seines größten Feindes Mitleid empfindet, was für ein Mitleid das ist, wie es sich äußert usw., ist weder Voraussetzung noch Folge eines abstrakten Wissens über Mitleid. Es setzt vielmehr voraus, und die *Ilias* demonstriert dieses Wissen in reichem Maß, dass Homer in vielen einzelnen Fällen durchschaut hat, was einem Mann wie Achill möglich und was für ihn nicht möglich ist. Die Summe dieses Wissens erst versetzt in die Lage, darstellen zu können, wie jemand in bestimmter Situation sein Reden und Handeln seinen Möglichkeiten entsprechend formt und gestaltet.

Allein eine an diesem konkreten, differenzierten und reichen Wissen orientierte Darstellung könnte von Platon und Aristoteles her das Prädikat, Stil zu haben, bekommen. Nur sie kann tatsächlich die Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit eines Handelns begründen, die sie von beliebiger Konfusion und ‚originalem Unsinn' unterscheidet.

Die ideale Weise, wie man das für eine solche Darstellung nötige Wissen gewinnt, setzt, wie Platon betont, eine allgemeine Kenntnis der Vermögen

des Menschen voraus. Es ist aber auch möglich, dieses Wissen vor allem auf Erfahrung zu stützen. ‚Erfahrung' heißt dabei aber nicht, ‚Sammlung vieler Beobachtungen', sondern ‚das Beobachtete auf sein ‚*Werk*', die äußere Tätigkeit auf ihren inneren Akt hin durchschauen'. Wer beim Beobachten von Menschen nicht nur die äußere Seite ihres Tuns sieht, sondern sie auf ihre inneren Beweggründe durchschaut, sammelt auf diese Weise einen immer reicheren Schatz an Erfahrungen darüber an, wie sich Menschen mit bestimmten Charaktertendenzen in bestimmter Weise äußern.

Wenn man nach den Bedingungen des Schöpferischen im Rahmen einer Aristotelischen *Poetik* fragen würde, müsste die Antwort wohl in diesem kenntnisreichen Verfügen über menschliche Handlungsmöglichkeiten und deren mögliche Verbindungen und Trennungen gesucht werden.

Aber nicht nur die schöpferische Kreativität, auch das Vermögen, anschaulich darzustellen, hängt von dieser Art von Erfahrungswissen ab. Aristoteles erläutert ja ausführlich (s. o. Kap. 17, S. 550ff.), dass man dann in der Lage ist, etwas ‚vor Augen zu stellen', wenn man es in seiner eigentümlichen Aktivität zeigt. Ein anonymer antiker Kommentar zu dieser Rhetorikstelle verweist eigens darauf, dass genau dieses Vor-Augen-Stellen Nachahmung im aristotelischen Sinn sei: „*Eine Sache oder Person in ihrer eigentümlichen Aktivität zeigen, ist Nachahmung*" (s. Anonymus, *In Rhet.*, S. 210,20–23). In seiner berühmten Beschreibung des Schildes des Achill z. B. gibt Homer eine anschauliche Beschreibung der Darstellungen auf diesem Schild. Aber er beschreibt nicht einfach, was man sieht, z. B. zwei verschiedene Städte mit Mauern, Türmen usw., sondern er zeigt sie in Aktion, eine im Frieden, eine im Krieg, mit den je dazu gehörenden unterschiedlichen Aktivitäten (s. *Ilias* XVIII, V. 483–607).

Wenn viele antike wie neuzeitliche Theoretiker die Anschaulichkeit der Kunst für überlegen gegenüber der Abstraktheit des Begriffs halten, dürfte dieses Anliegen nicht zuletzt in der Suche nach einer deutlichen Begreifbarkeit des Dargestellten liegen, wie sie von Aristoteles analysiert ist. Wenn etwa Quintilian an einer für die neuzeitliche Literaturentwicklung maßgeblich gewordenen Stelle beschreibt, wieviel mehr die anschauliche Beschreibung des Dichters leiste gegenüber der bloßen Benennung im abstrakten Begriff, konzentriert sich seine Schilderung der sinnlichen Fülle und Konkretheit in Wahrheit auf charakteristische Aktivitäten. Der Inhaltsleere der bloßen Feststellung „*die Stadt ist erobert worden*" stellt Quintilian entgegen:

„*Wenn du dagegen das entfaltest, was das eine Wort enthielt, dann wird das Flammenmeer erscheinen, das sich über die Häuser und Tempel ergossen hat, das Krachen der einstürzenden Häuser …, das ungewisse Fliehen der einen, die letzte Umarmung, in der andere an den Ihren hängen, das Weinen der Kinder und Frauen …, dann … die Mutter, die versucht, wenigstens ihr eigenes Kind festzuhalten …*" (VIII, 3,68f.; s. Vogt-Spira 2008).

Obwohl Quintilian nicht anders als seine neuzeitlichen Nachfolger die Wirkung der Dichtung in der lebendigen Vorstellung dessen sucht, *„was ich gesehen, was ich gehöret habe; oder was ich mit meinen Augen sehen, mit meinen Ohren hören würde, wenn mir das Original von dieser Sache vor Augen oder zu Ohren käme“* (Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Bd. 1, S. 66), ist das, was er im Namen des sinnlichen Vorstellungsreichtums vorführt, weit eher auf typische Vorgänge während einer Stadteroberung konzentriert als auf die Sinneseindrücke als solche. Jedenfalls hängt die erstrebte Lebensechtheit, die macht, dass man mitfühlt, ‚wie wenn man dabei gewesen wäre‘, vor allem davon ab, dass man beim Sehen der Bilder der sich umarmenden Personen oder der weinenden Kinder begreift, dass das der letzte Abschied, das Entsetzen über die Gefangennahme des Vaters oder dergleichen ist.

In der theoretischen Reflexion auf die Leistung dieser Verbildlichung setzt Quintilian den Akzent aber nicht auf diese eigentümlichen Aktivitäten, die dem Bild den auch emotional wirksamen Inhalt geben, sondern auf die sinnliche Verdeutlichung: „... *das Ergebnis wird* Enargeia *sein, die von Cicero* inlustratio *(Veranschaulichung) und* evidentia *(Deutlichkeit) genannt wird, die nicht so sehr zu beschreiben als vielmehr zu zeigen scheint, und es werden Affekte folgen nicht anders, als wenn wir den Ereignissen selbst beiwohnen*“ (VI, 2,32).

An die Stelle der aristotelischen *enérgeia*, der eigentümlichen Aktivität, tritt bei Quintilian die *enárgeia*, die sinnlich-bildliche Deutlichkeit (s. Radke 2008). Die Folge dieser Konzentration der Aufmerksamkeit auf das, was Richards (s. Richards 1936) das *vehicle* nennt, das was eine Bildaussage transportiert, ist, dass die Aussage selbst (der *tenor*) mehrdeutig und undeutlich wird. Die Dinge und Bewegungen, die das Bild in anschaulicher Ganzheit und Buntheit zeigt, lassen verschiedene Deutungsbezüge zu, ja viele Dichtungen erstreben ausdrücklich eine solche Offenheit, Uneindeutigkeit, Pluralität (auch in der hellenistischen Antike, s. Asper 1997, S. 70, S. 100; s. dazu Radke 2008).

Im Blick auf die Reduktionstendenzen neuzeitlicher Rationalität kann man in dieser offenen Bildlichkeit den berechtigten Versuch erkennen, die Fixierung einer komplexen Wirklichkeit durch identifizierende Begriffe zu vermeiden. Aus der Sicht des aristotelischen Rationalitätsbegriffs wird bei diesem Verfahren der ‚Reichtum‘ an einer falschen Systemstelle gesucht. Denn es ist nicht die beliebig immer wieder andere Deutung, die ein Bild ‚lebendig‘ macht. Dadurch, dass es Verschiedenes bedeuten kann, übt es gerade keine eigentümliche emotionale Wirkung aus. Diese kann erst dann von ihm ausgehen, wenn die auf ihm dargestellte Aktivität begriffen ist: Ist das der letzte Abschied oder das nicht mehr erhoffte Wiederfinden? Dass die Gefühle beim gleichen Bild konträrer nicht sein könnten, ist klar.

Es ist aber auch klar, dass man dann, wenn man die beiden Zugangsformen – das Aufnehmen und Vergegenwärtigen der Sinneseindrücke und das Be-

greifen der eigentümlichen Aktivität – nicht auseinanderhält, die Qualität einer dichterischen Darstellung (im Sinn der *Poetik*) nicht auf kunstgemäße, sondern nur auf mehr oder weniger zufällige Weise erzielen kann. Denn es ist etwas anderes, das dichterische ‚Auge' für charakteristische Formen des Handelns (d. h. selbständiger Akte) und deren vielfältige Äußerungsmöglichkeiten zu schärfen, als nach einer möglichst vollständigen und eindringlichen Darstellung des sinnlichen Ganzen, das man vor Augen hat, zu streben.

Auch im Horizont dieser letzteren Tendenz kann es gute und sehr gute Dichtung geben, sie wird dann aber tatsächlich mehr von Begabung und zufälliger Erfahrung abhängen als von souveräner Beherrschung der Dichtung als Kunst.

Wenn viele hellenistisch-römische Kunsttheoretiker und viele ihrer neuzeitlichen Nachfolger der Abstraktheit des Verstandes die Anschauung entgegensetzen in der Überzeugung, nur in ihr das Wirkliche in seiner ihm eigenen Genauigkeit und vollständigen Differenziertheit zu erfassen, überlasten sie die Anschauung (oder andere unmittelbare Erfahrungsformen) und verkennen die spezifische Leistung des Denkens.

Sie überlasten die Anschauung, weil sie bereits selbst als begrifflich gilt. Sie soll es ja sein, die – auch wenn sie nicht weiß, wie sie dazu gekommen ist – ihre Gegenstände bereits so aufnimmt, wie sie später der Begriff ausdrücklich begreift. Sie schaut im Einzelnen (noch) unmittelbar das Allgemeine an. Die nachnominalistische Grundauffassung „*Das Allgemeine existieret nur in dem Besonderen, und kann nur in dem Besonderen anschauend erkannt werden*" (Lessing, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 372) führt in ihrer vermeintlich antimetaphysischen Kritik am Denken zu einer Metaphysik der sinnlichen Erfahrung selbst: Das, was die Sinne – unverfälscht durch das Denken – sehen, soll die ‚Einheit eines Mannigfaltigen', eine konkrete Allgemeinheit sein, es soll Individualität, Stil und Form haben und in sich die Wahrheit dessen verkörpern, was das begriffliche Denken von sich aus nie mehr erreichen kann.

Aristoteles nennt die Erfahrungsweisen, in denen man im Anschauen selbst nicht nur Farben und Formen, sondern bereits Gegenstände erkennt, eine Anschauung, in der der Intellekt nur akzidentell mitwirkt (s. S. 88ff.; s. Bernard 1988, S. 74–86). Dieser akzidentelle Intellekt verfügt nicht souverän über sich selbst, sondern wirkt als die allgemeine Unterscheidungsfähigkeit unmittelbar in der Wahrnehmung mit. Das bedeutet, dass er nur in noch undifferenziert grober und unkontrollierter Weise tätig ist. Er weiß tatsächlich nicht, warum er etwas zu einem Begriff verbindet, und er tut dies nach Aristoteles auf eine defiziente Weise: Die direkte Form des Unterscheidens führt dazu, dass er das, was unmittelbar mit dem Sehen erfasst werden kann – das sind die auffälligen, markanten Eigenschaften von etwas –, bereits für die Sache nimmt. Diesem ‚sinnlichen Meinen' weist Aristoteles nach, dass es keineswegs etwas

Individuelles erfasst. Denn die markanten Züge der Oberfläche passen sehr oft zu vielen Gegenständen, ja sie verleiten dazu, die Gegenstände miteinander zu verwechseln. So sagen die Kinder zu allen Männern ‚Papa' oder zu allen Tieren ‚Wauwau', weil die markanten Züge, an denen sie sie erkannt haben, sowohl auf den Papa wie auf andere Männer, auf den Hund wie auf das Pferd passen (s. Schmitt 2003a, S. 309–341), aber auch viele Menschen, die bereits denken können, verhalten sich jedem, der schwarze Augen und schwarze Haare hat, gegenüber, als sei er des Terrors verdächtig, usw.

Die Gegenstandsanschauung charakterisiert Aristoteles daher als abstrakt und konfus (*Physik* I, 1, 184a16–21). Es ist nicht leicht zu bestreiten, dass das, was Aristoteles der Gegenstandsanschauung zuweist, mit dem, was in vielen neuzeitlichen Theorien als Eigentümlichkeit des abstrakten Denkens inkriminiert wird, zumindest eine Reihe signifikanter Gemeinsamkeiten hat.

Es soll ja die Besonderheit des Denkens ausmachen, dass es sich auf das vielen Einzelnen Gemeinsame beschränkt und diese Abstraktionen nach eigenen Regeln ‚verarbeitet', d. h. neu zusammensetzt oder trennt. Die Verarbeitung setzt daher erst nach der Erfassung dieses Gemeinsamen ein und bleibt inhaltlich an es gebunden. Sie überschreitet daher die Dimension der Wahrnehmung und Vorstellung gar nicht, sondern reduziert die Wahrnehmungsmerkmale lediglich auf abstrakte Schemata, die immer symbolisch auf das zurückweisen, was die Anschauung aufgenommen hatte.

Ein guter Teil der neuzeitlichen Kritik am Denken ist daher in Wahrheit eine Kritik an der Gegenstandsanschauung. Eine Reflexion auf das, was man weiß, wenn man sich eine solche Anschauung ausdrücklich vergegenwärtigt, ‚bewusst macht', bringt zu Tage, dass dieses Wissen wenig Inhalt hat. Die Versuchung ist groß zu meinen, diese Inhaltsleere sei nur ein Problem der Verdeutlichung dessen, was man unbewusst längst besessen hat.

Von Aristoteles her gesehen ist dieses Vertrauen in das Unmittelbare grundsätzlich unberechtigt. Wenn Denken Unterscheiden ist, kann ein mit der Wahrnehmung zugleich getätigter Erkenntnisakt, in dem zwischen der äußeren Erscheinung und der begreifbaren Funktion noch nicht unterschieden ist, nicht bereits konkret und differenziert sein. Auf jeden Fall führt dieses Vertrauen in das Unmittelbare dazu, zu meinen, im Besonderen tatsächlich noch das Allgemeine in der Totalität aller seiner Momente anzuschauen. Das wertet das Einzelne zu einer perfekten Instanz seines begrifflichen Seins auf, es soll ‚wirklich' das sein, was es ist, wirklich Baum, Löwe, authentische Liebe, authentisches Mitgefühl usw. So ist es nicht verwunderlich, dass in diesem Horizont jeder Ausdruck Stil hat, jede Äußerung individuell ist, ja Charakter offenbart, jede Erscheinung Erscheinung eines ‚Dinges an sich' ist.

Auch für diese Auffassung gibt es wirkungsvolle Vorprägungen in der Antike. Eine Argumentation Ciceros ist besonders aufschlussreich, weil sie auch die Verführung, der diese Denkweise erliegt, deutlich macht. Cicero stellt am

Ende seiner Ausführungen *Über den Redner* (III, 57) fest, dass *„ohne Zweifel in jeder Sache die Wahrheit über die Nachahmung den Sieg davonträgt"*. Diese Wahrheit der Wirklichkeit oder der Natur habe ihren Grund darin, dass *„jede seelische Regung von Natur aus ihren Ausdruck, ihre Sprache, ihre Gestik"* habe. Eine Darstellung, die dieser Wirklichkeit folgt, hat Stil.

Von Aristoteles her gesehen liegt dieser Auffassung eine folgenreiche Verwechslung zugrunde. Sie verwechselt eine wirkliche, d.h. historisch ‚wahre' und nicht nur gespielte, dargestellte Äußerung etwa des Mitleids mit einer Äußerung wirklichen Mitleids. Das ist aber nicht dasselbe. Denn die historisch wirkliche Mitleidsäußerung kann auch gespielt sein, sie kann sogar nicht einmal eine richtige Mitleidsäußerung sein, sondern z.B. nur Sentimentalität. Ganz offenkundig meint aber Cicero nicht ein derart konfuses ‚wirkliches' Mitleid, sondern ein Verhalten, das dem, was Mitleid seinem Begriff nach sein muss, genügt. Ein solches Verhalten erscheint in der Tat ‚natürlich' und nicht nur dargestellt. Aber es hat diese ‚Natürlichkeit' nicht aus dem Vollzug natürlicher Lebensvorgänge, sondern aus deren Vollendung durch Erfahrung, Übung und Denken. Nicht die Wahrheit der Wirklichkeit siegt über die Nachahmung, sondern die Nachahmung – als Verwirklichung dessen, was Mitleid wirklich sein kann – siegt über die Wirklichkeit und gibt ihr erst dadurch Stil.

e) Die Leistung der *Ausdrucksweise* (*léxis*) für die Darstellung von Stil

Die Überlastung der sinnlich rezipierbaren Oberfläche (sc. als sei sie als ganze ‚Ausdruck' von Inhalt, Einheit, Ordnung, Stil), die die Frühe Neuzeit mit Begeisterung von hellenistisch-römischen Kunsttheorien übernommen hat (s. z.B. Welzel 2001) und die in der Folgezeit von vielen Seiten her weiterentwickelt und zuende gedacht worden ist, ist der wesentliche Grund, weshalb die Aristotelische Stiltheorie auch noch den meisten gegenwärtigen Interpreten eigentümlich leer und nichtssagend zu sein scheint.

Selbst der knappe Überblick über einige Grundtendenzen dieser Tradition hat aber deutlich gemacht, dass die Systemstelle, bei der man bei Aristoteles nach einer Stiltheorie fragen kann, falsch bestimmt ist, wenn man eine solche Theorie in den Ausdrucksformen der Sprache sucht. Die Fähigkeit, einen guten Stil zu schreiben, hängt nach Aristoteles ab von der Fähigkeit, solche Reden und Handlungen darzustellen, die sich mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aus den generellen Charaktertendenzen eines Menschen herleiten lassen. Dieser Stil wird um so besser und zugleich um so natürlicher sein, je notwendiger diese Herleitung ist, d.h. je genauer und richtiger eine bestimmte in der Sprache dargestellte Rede- oder Handlungsweise direkter Ausdruck eines bestimmten Charakters ist. Die Sprache hat in diesem Sinn Stil, wenn sie in sachangemessener Weise mit Hilfe ihrer Ausdrucksmöglichkeiten auf einen Charakter mit innerer Form verweist.

Die Sprache mit den ihr eigenen Leistungsmöglichkeiten aber enthält das, worauf sie verweist, nicht bereits in sich. Eine ‚Formanalyse' der Sprache, ihrer Lautgestalt, der Struktur ihrer Bewegung in rhythmischer oder nichtrhythmischer Gliederung, ihrer Melodie usw., kann alleine nichts über den Stil eines Textes aussagen. Denn man kann mit eben diesen Mitteln gute Dichtung genauso wie Kitsch produzieren. Erst wenn das, was sie ausdrückt, Ordnung und Einheit hat, bekommen diese Mittel auch selbst eine einheitliche Form und Funktion, d. h. Stil.

Deshalb ist der wichtigste Beitrag der Sprache für einen guten Stil, dass die Ausdrücke, die sie verwendet, möglichst genau auf den Unterschied verweisen, der den Gedanken oder das Gefühl, das in ihr zum Ausdruck kommen soll, umgrenzt. Dazu tragen die sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten des Klangs, der Sprachbewegung, der Gleichlaut am Anfang oder am Ende, die Rhythmisierung usw. bei. Die wesentliche Aufgabe aber liegt in der Wahl des richtigen Bezeichnungsfeldes selbst. Auf diesen Aspekt legt Aristoteles daher das ganze Gewicht, das andere sind leicht erlernbare Techniken, die sich allgemein aus der Weise, wie Sprache durch Laute bezeichnet, ergeben.

Was dieses Achten auf den richtigen Unterschied meint, erläutert Aristoteles in der *Rhetorik* auch daran, wie man auf kunstgemäße Weise verfahren muss, wenn es um den Schmuck (*kósmos*, *ornatus*) der Rede oder um Formen der Steigerung (*aúxēsis*, *amplificatio*) geht (III, 2, 1405a14–34; I, 9, 1368a22–37).

Natürlich spielt dafür auch ein schöner Fluss der Rede, ihr Wohlklang, der geschickte Gebrauch rhetorischer Figuren usw. eine Rolle, entscheidend aber ist, dass man die Ausdrücke, mit denen man eine Rede schöner, ‚geschmückter' erscheinen lassen will oder durch die man das Gesagte steigern, über das Normale hinausheben will, aus einem Bereich, der mit Ehre, Achtung, Lob verbunden ist, nimmt. Man muss, so sagt Aristoteles, beim Schmücken und Steigern Ausdrücke oder Metaphern wählen, die innerhalb eines bestimmten Sachbereichs (‚Gattung') etwas Besseres, Wertvolleres, Edleres bezeichnen. Durch eine solche Steigerung des inhaltlichen Werts einer Sache oder einer Verhaltensweise schmückt man sie gleichsam mit einer schöneren Gewandung, aus einem ‚Essen' wird ein ‚Mahl', aus einem ‚Krach' ein ‚Gebrause' usw. Dabei muss man keineswegs die Stilhöhe ‚steigern', dieses Steigern ist in jeder Stillage möglich. So wird man z. B. von einem Dieb nicht sagen: ‚Er stiehlt', sondern: ‚Er versteht es, sich seinen Lebensunterhalt zu beschaffen', und einen Sisyphos wird man nicht ‚Betrüger', sondern einen Mann von gewandter Intelligenz nennen usw.

Bei der ‚angemessenen' Bezeichnung geht es immer darum, dass man den Ausdruck findet, der den Begriffsbereich möglichst genau trifft, der durch die Sprache vermittelt werden soll. Ob man das Alter den Herbst, den Abend

des Lebens oder z. B. einen vertrockneten Halm nennt, macht einen großen Unterschied aus, der nicht zuerst in der Lautgestalt, aber auch nicht in den Bildern, sondern in deren Bedeutung liegt. Wer vom Halm spricht, denkt an etwas anderes als der, der das Bild des Abends benutzt, und dieser Unterschied, ob man an die selbst im vertrockneten Halm noch sichtbare frühere Kraft denkt oder etwa an die Ruhe der Erholung nach getaner Arbeit, macht aus, welche Gefühle diese Sprache weckt. Die Bilder dienen der Verdeutlichung der möglichst treffenden Umgrenzung des Gemeinten, man muss dieses Gemeinte aber begreifen, sonst verdeutlichen sie gar nichts oder etwas anderes. Entsprechendes gilt von der Lautgestalt der Sprache, ihrer Melodie oder ihrem Rhythmus usw.

Die Angemessenheit der Ausdrucksweise an einen bestimmten Gegenstand, an das mit ihm verbundene Angenehme oder Unangenehme und an die zu ihm gehörende charakteristische Aktivität kann nicht mit Hilfe von Regeln, wie man die Sprache gebraucht, erlernt werden. Es ist ein Vorzug, keine Schwäche der Aristotelischen Lehre von der ‚besten Ausdrucksweise', dass er der Sprache diese Aufgabe nicht zuweist. Denn diese Aufgabe wird nicht durch die Sprache, sondern durch das, was das Dichterische an einer sprachlichen Darstellung ausmacht, erfüllt. Dies zu ermitteln ist das Argumentationsziel der *Poetik* insgesamt, wie Aristoteles gleich im ersten Satz deutlich gemacht hat (1447a9f.). Dass eine Dichtung dann Stil hat, wenn sie ‚*Nachahmung einer Handlung*' (im prägnanten Aristotelischen Sinn) ist, ist in Kapitel 22 vorausgesetzt. Er beschränkt sich daher auf diejenigen allgemeinen Aspekte, die tatsächlich den Sprachgebrauch als solchen betreffen, und fragt, wie sie dazu beitragen können, die eigentümlich dichterischen Darstellungsintentionen zum Ausdruck zu bringen.

Aus dieser Fragestellung ergibt sich, dass man nur dann eine dichterische Handlungskonzeption angemessen zum Ausdruck bringen kann, wenn man verstanden wird. Verstanden wird man, wenn man die für die Bezeichnung von etwas gebräuchlichen Ausdrücke verwendet.

Dichtung hätte aber keine Form und Einheit, wenn sie einfach eine verständliche Beschreibung der ‚wirklichen' Alltagswelt geben würde, wie Aristoteles im 8. und 23. Kapitel ausführlich darlegt. Sie versucht sich vielmehr auf das zu konzentrieren, was ein zur Selbständigkeit gereifter Charakter aus sich heraus, durch eigene Entscheidungen redet und tut. Dadurch hebt sie sich aus der Konfusion des Üblichen, Konventionellen, Gewöhnlichen heraus und verschafft prägnante Einsichten in die inneren, eigenständigen und eigenverantwortlichen Gründe menschlichen Handelns.

Sie darf sich daher auch nicht in der sprachlichen Ausdrucksweise auf das Gewohnte, Gewöhnliche beschränken, sondern muss auf die Besonderheit dessen, was sie erkennbar machen will, aufmerksam machen. Von der Sache her geschieht das dadurch, dass sie alles Handeln und Reden auf die eine

charakterliche Mitte bezieht, die jeden einzelnen Teil zum funktionalen Teil eines Ganzen macht. Auf diese Besonderheit kann man auch durch die Wahl der Ausdrucksweise aufmerksam machen, indem man sich anders als gewöhnlich ausdrückt. Denn dadurch erreicht man bereits mit den Mitteln der Sprache den Eindruck des Andersartigen, Fremden. Diese Verfremdung hat allerdings nicht das Ziel, das viele neuere Literaturtheorien (v. a. in Nachfolge des russischen Formalismus, s. v. a. Schklowski, *Kunst als Verfahren*) verfolgen, angesichts des konventionell Erstarrten, Fixierten ein ganz neues Sehen zu ermöglichen – ein solches Ziel könnte man in aristotelischer Sichtweise mit den Mitteln der Sprache allein gar nicht erreichen, es kann auch eine durch und durch verfremdete Ausdrucksweise traditionelle, genormte, fixierte Inhalte vermitteln –, das Ziel liegt vielmehr in der Erregung der Aufmerksamkeit für das, was die Sprache zeigen will. Einer fremdartigen Ausdrucksweise gegenüber verhalte man sich wie gegenüber fremden Menschen und Entlegenem überhaupt: Es erregt Staunen und Verwunderung (*Rhetorik* III, 2, 1404b1–25). Beim Staunen denkt Aristoteles allerdings nicht an ein Begaffen, sondern an ein Kennenlernenwollen, und zwar ein Kennenlernenwollen, das einfach das Fremde erkennen, nicht es benutzen will. Deshalb, weil das Staunen zum Erkennen anregt, sei das Staunen zugleich mit Vergnügen verbunden.

Durch die Verwendung einer fremdartigen Ausdrucksweise trägt die poetische Sprache also zu dem der Dichtung eigenen Erkenntnisziel und der dazu gehörenden Lust bei (s. Kap. 4, u. S. 278ff.).

Daraus ergibt sich von selbst, dass die sprachliche Verfremdung nicht so weit gehen darf, dass sie dieses Ziel gefährdet. Deshalb entwickelt Aristoteles in der *Poetik* Vorschläge, wie man durch Mischung von Konventionellem und Fremdem und durch Konzentration auf das Angemessene den sprachlichen Anteil der Dichtung vervollkommnen kann (s. o. S. 643f.). Durch knappe, aber wesentliche Hinweise auf die Sprechweisen, die auch den verschiedenen Dichtungsarten angemessen sind, spezifiziert er das allgemein für eine poetische Sprache Gültige noch genauer (s. o. S. 644f.).

Literatur zu Kapitel 22:

Zum Stil im allgemeinen: Böhme 1992; Frank 1985; Gumbrecht/Pfeiffer 1986; Manger 1996; Möller 2004; Müller 1981; Quadlbauer 1962; Radke 2008; Schmitt 1987/88a, 1988b, 1993; Seel 2000; Snell 1957; Spitzer 1928; Vogt-Spira 2007, 2008; Welzel 2001.

Léxis *bei Aristoteles*: Bottin 1974; Cooper 1938; Goldschmidt 1980; Halliwell 1986, S. 344–349; López Eire 1992, 1993; Snell 1954.

Kapitel 23

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

§ 1 Die (historische) Wirklichkeit und die Handlungsdarstellung im Epos (59a17–30)

Dichtung überhaupt ist für Aristoteles ‚*Nachahmung von Handlung*' in dem prägnanten Sinn, wie ihn vor allem die Kapitel 7–9 ausgeführt haben. Deshalb ist für Aristoteles die Tragödie die beispielgebende Art von Dichtung: Ihr ‚*Werk*' ist die Darstellung *einer* Handlung in vollständiger Durchführung, ohne erweiternde Zusätze (wie im Epos), aber auch nicht in der gewollten Beschränkung auf unterschiedliche Teilaspekte einer Handlung (wie in den Formen der ‚Lyrik', die von Aristoteles her als poetisch und nicht als rhetorisch gelten müssen, s. u. Kap. 26, S. 737ff.). Auf das, was ausmacht, dass das Epos Dichtung ist, geht Aristoteles in den beiden dem Epos gewidmeten Kapiteln 23 und 24 daher zuerst ein. Er rekapituliert knapp seine Ausführungen aus den Kapiteln 7–9: Auch das Epos soll als Gegenstand eine einheitliche, ganze und vollendete Handlung haben (Kap. 7) und keine bloße Wiedergabe dessen sein, was in der Wirklichkeit vor sich geht (Kap. 8). Das ist der Grund, weshalb Aristoteles sagt, auch im Epos sollten die Handlungseinheiten ‚*dramatisch*' organisiert sein (*sýstasis*). Damit ist nicht gemeint, in einer erzählenden Dichtung solle möglichst nicht erzählt, sondern nur dramatisch dargestellt werden. ‚*Dramatisch*' muss hier von seiner griechischen Grundbedeutung her als ‚zum Handeln gehörig' verstanden werden.

Zur Erklärung des hauptsächlichen Unterschieds zwischen einer Wirklichkeitswiedergabe und einer Dichtung hatte Aristoteles im 8. Kapitel darauf verwiesen, dass die Kontinuität einer autobiographischen Entwicklung keine Handlungseinheit gewährleiste. In diesem Kapitel erläutert er dieselbe Differenz daran, dass der bloß zeitliche Zusammenhang historischer Ereignisse nicht die Einheit der Ausrichtung auf ein Ziel schafft. Ob dasjenige Geschehen, das sich in einer Zeiteinheit entwickelt, auch eine Handlungseinheit bildet, hänge davon ab, ob es sich gerade so trifft, d. h., es kann sein, dass ein Geschehen auch einmal eine Handlungseinheit hat, man muss aber damit rechnen, dass es oft nicht so ist. Vieles, was gar nicht zur Einheit einer Handlung gehört, kann in einem Zeitraum passieren. Die Beliebigkeit des Zusammenhangs innerhalb einer Zeit kann so weit gehen, dass die Ereignisse der Sache nach völlig zusammenhangslos nebeneinander stehen. Als Beispiel verweist Aristoteles auf die Schlachten bei Salamis und bei Himera in Sizilien, von denen Herodot (VII, 166) berichtet, die Sizilier behaupteten, sie hätten beide am selben Tag (des Jahres 480) stattgefunden. In solchen

Synchronismen suchten schon die antiken Historiker oft mehr Bedeutung, als möglich war (s. Gudeman, S. 389). Aristoteles betont, dass jedenfalls eine dichterische Behandlung, die sich auf das konzentriert, was an solchen Ereignissen aus selbständigem Handeln folgt, in einer bloßen Einheit der Zeit nicht die Gründe finden kann, die den Zusammenhang einer Handlung bedingen. Die meisten Dichter machten aber eben diesen Fehler, dass sie die Anlage ihrer Darstellung an der zeitlichen Folge eines Geschehens orientierten und nicht an der zielgerichteten Einheit einer Handlung. Aristoteles behauptet nicht, geschichtliche Ereignisse stünden grundsätzlich in einem nur zufälligen Verhältnis zueinander, sondern dass es von den jeweiligen Bedingungen eines Geschehens abhängt, ‚wie es gerade zutraf', ob die Ereignisse dieses Geschehens die Einheit einer Handlung bilden oder ob sie nur zum Teil auf die Entscheidungen handelnder Personen zurückgehen oder ob sie nur zufällig neben- oder nacheinander geschehen (s. Kap. 9, 1451b27–32, s. auch o. S. 397ff.).

§2 Homer als Vorbild einer *einheitlichen Handlungsgestaltung* (59a30–37)

Wie im Kapitel 8 (1451a22–29) nimmt Aristoteles auch hier Homer zum Vorbild für eine gelungene Handlungsdarstellung. Obwohl der troianische Krieg sogar eine Geschehensfolge mit Anfang, Mitte und Ende gewesen sei, habe er doch nicht den ganzen Krieg dargestellt, sondern habe einen ‚Teil' herausgegriffen (sc. der tatsächlich eine Handlungseinheit war) und ihn zum Gestaltungsprinzip seiner Darstellung gemacht. Vieles andere, was noch zur Ganzheit des geschichtlichen Geschehen dazugehörte, habe er ‚*episodisch*' behandelt, d. h. dort, wo es zur Handlung d a z u gehörte, eingefügt, z. B. den ‚Schiffskatalog' an der Stelle, an der Agamemnon, nachdem Achill sich im Groll zurückgezogen hat, sein Heer neu formiert, um – in verblendeter Hoffnung – gegen Troia auszurücken (*Ilias* II, V. 441–785). Bei einer linearen Geschichtsdarstellung hätte das Ganze ‚*unüberschaubar*' (*ouk eusýnoptos*) werden müssen (Kap. 7, 1451a4), nicht einfach wegen der inhaltlichen Fülle – die gibt es auch bei Homer –, sondern weil man den Zusammenhang der Teile miteinander und ihre Stellung im Ganzen nicht mehr hätte überblicken können. Eine bloße Verkürzung der Darstellung hätte dieses Problem nicht beseitigt, weil in diese verkürzte Form (wenn sie doch das Ganze hätte darstellen sollen) zu viel Verschiedenes hätte einfließen müssen, so dass die Handlungsanlage mit viel zu vielen Teilen und Schnitten überfrachtet und überkompliziert oder unverständlich geworden wäre.

§ 3 Die Dichter des ‚Kyklos' als Gegenbild zu Homer (59a37–b7)

Den Grundfehler eines ‚historischen' Dichtens benennt Aristoteles abschließend noch einmal: Es ‚kreist' um eine Person bzw. um einen Zeitraum, um von ihnen die Ordnung der Darstellung zu gewinnen. Das ist der sachliche Grund, weshalb eine solche Dichtung ‚zyklisch' ist. (Der Begriff ‚epischer Kyklos' meint in der Literaturgeschichte die Erzählungen, die um das Geschehen vor und nach der *Ilias* bzw. der *Odyssee* ‚kreisen', auch andere Sagenkreise, z. B. das Geschehen um Theben, heißen *kýkloi*, Zyklen.)

Ähnlich wie im 8. Kapitel (1451a17f.) verweist Aristoteles auch hier noch einmal darauf, dass es auch nicht genügt, sich auf solche Geschehensfolgen, die tatsächlich Handlungen sind, zu konzentrieren. Es können ja auch die Handlungen eines Menschen oder innerhalb eines Zeitraums keinen Zusammenhang miteinander haben, wie etwa das Handeln der liebenden Medea in Kolchis mit dem Handeln der zürnenden Medea in Korinth. Auf solche Weise entstehe eine ‚vielteilige', keine einheitliche Handlung, d. h. kein *Mythos*. Als Beispiele für solche vielteiligen Handlungen verweist Aristoteles auf die *Kyprien* (mit dem Geschehen vor dem troianischen Krieg), aus der man viele Tragödienhandlungen machen könne, und auf die *Kleine Ilias*, bei der er im einzelnen ausführt, dass man sie in acht verschiedene Tragödien teilen könne. Aus der *Ilias* dagegen lasse sich nur eine tragische Handlung gewinnen, aus der *Odyssee* könnten bestenfalls zwei Handlungen (eine Telemach- und eine Odysseus-Handlung) gewonnen werden.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Die (historische) Wirklichkeit und die Handlungsdarstellung im Epos (59a17–30)

Da sich Aristoteles zur Erklärung der Handlungsdarstellung eines Epos darauf stützt, dass sie denselben Kriterien folgen müsse wie die Tragödie, bringt das 23. Kapitel keine grundsätzlich neuen Gesichtspunkte. Die besondere Schwierigkeit der Erfüllung dieser Kriterien im Epos erfordert aber einige ergänzende, v. a. auf den größeren Umfang und die Stofffülle des Epos bezogene Erklärungen. Sie sind zugleich geeignet, Aristoteles' Vorstellungen von dem, was die Einheit einer Handlung ausmacht, zu präzisieren.

Mit der Formulierung, auch die epischen *Mythen* müssten „*wie ein Lebewesen ein Eines und Ganzes mit Anfang, Mitte und Ende bilden*" (1459a19f.), bezieht er sich auch dem Wortlaut nach deutlich auf Platon (*Phaidros* 264c) und fasst in der Kritik, dass eine getreue Wiedergabe der Wirklichkeit Zusam-

mengehörendes und Nichtzusammengehörendes in zufälligem Neben- und Nacheinander darbiete, sehr prägnant die Mimesiskritik des 10. Buches des Platonischen *Staats* zusammen (s. Schmitt 2004a). Platon verengt im *Staat* (vielleicht auch aus didaktischen Gründen) den Mimesisbegriff noch mehr als Aristoteles auf die bloße Abspiegelung der Oberfläche. Mit seinem Bild von dem Künstler, der mit einem Spiegel herumläuft und auf diese Weise die ganze Welt neu erschafft, macht er selbst auf diese Verengung aufmerksam (*Staat* 596d–e).

Aristoteles denkt in der *Poetik*, das zeigt auch dieses Kapitel, nicht an eine bloße Illusionierung des Wirklichen in der Kunst, sondern daran, dass man die Ordnung und Struktur der Darstellung aus einer Orientierung an der vorgefundenen Ordnung der Wirklichkeit zu finden sucht: Man orientiert sich am Verlauf eines Lebens, eines Ereignisses, eines Krieges, den Stationen und dem Verlauf einer Reise usw. Aber auch diese Wirklichkeit kann – das ist das Erste, was er auch bei der Behandlung des Epos betont – nicht das sein, woran man ‚Maß nehmen' kann, wenn Dichtung mehr sein soll als ein Gebilde, dessen Ordnung sich dem Geratewohl verdankt.

Selbst eine Beschreibung, die sich am Verlauf eines Naturgeschehens orientiert, würde nach Aristoteles nicht gewährleisten, dass sie einheitlich durchgestaltet ist. Auch natürliche Gegenstände sind keine reine Verwirklichung eines *eídos*, sondern haben Materie an sich, die bewirkt, dass es neben dem Notwendigen auch bloße Regelmäßigkeit und Zufälliges in der Natur gibt (*Physik* II, 4 und 5). Das gilt um so mehr vom Tun und Lassen des Menschen in der Geschichte, auch von seinen Gefühlen, Bestrebungen usw. Das, was der Mensch ‚von Natur aus' ist, ist das, was er kann, d. h., es sind die Fähigkeiten und Vermögen, über die er verfügt. Ihrer Natur gemäß verwirklichen sich diese Vermögen nur, wenn sie ihrer Potenz gemäß beherrscht und durch nichts behindert werden (s. o. zu Kap. 4, S. 275ff.). Dass dies im ‚wirklichen' Leben nur selten vorkommt, ist evident.

Aristoteles' Hinweis auf die völlige Zusammenhangslosigkeit, in der zeitlich zusammenhängende ‚Begebenheiten' nebeneinander stehen können, weil sie nicht auf ein Ziel ausgerichtet sind (1459a28f.), macht das Problem markant sichtbar, mit dem man konfrontiert ist, wenn man nach Zielen sucht, die der Geschichte immanent sind, d. h. in ihr bereits verwirklicht vorgefunden werden können. Aus der zeitlichen Koinzidenz mehrerer Ereignisse, wie etwa der Schlachten bei Salamis und Himera, durch Vergleich und Abstraktion irgendwelche Regeln und Bedeutungen abzuleiten, wäre nach Aristoteles nichts als Aberglaube, auf keinen Fall aber könnte man durch diese Art der Begriffsbildung zu einer rationalen Welterklärung gelangen.

Das Bedürfnis, die Welt rational zu verstehen, das Aristoteles zu Recht zugeschrieben wird, kann nicht so befriedigt werden, wie dies die *Poetik*-Kommentatoren seit der Renaissance (bis zu den neuesten Interpretationen)

angenommen haben. Nicht dadurch, dass man aus der Wirklichkeit Regelmäßigkeiten ableitet, erfasst man das, was wirklich einer Regel folgt, sondern nur dadurch, dass man prüft, wie etwas in der Wirklichkeit gebildet sein *müsste*, wenn es wirklich eine Verwirklichung einer Regel, einer Sache usw. ist. Wer durch empirisches Beobachten ein Wissen über den Menschen gewinnen will, wird immer Akzidentelles und Wesentliches vermischen: die weiße, braune oder gelbe Hautfarbe mit seinem Sprach- oder Denkvermögen, usw. Auch im einzelnen wird man nicht zuverlässig ermitteln können, ob jemand mitleidig oder gerecht ist, wenn man nur sein Tun und Reden beobachtet. Wer den Menschen wirklich verstehen will – und das ist nach Aristoteles eine Aufgabe, zu der die Kunst einen wesentlichen Beitrag leistet –, muss das Einzelne als Verwirklichung eines Möglichen zu begreifen versuchen. Beim Menschen heißt das: Man muss an dem, was er tut und lässt, zu begreifen versuchen, was auf das, was er von sich aus selbständig kann, zurückgeht und wo er nicht aus sich, sondern fremdbestimmt, agiert. Das ist der Unterschied zwischen dem Handeln eines Menschen, auf das sich der Dichter konzentriert, und bloßem Tun und Leiden, das der Geschichtsschreiber als ganzes ins Auge fassen und dabei viele, sachlich zu trennende Gründe berücksichtigen muss, die auch den Zufall mitumfassen können.

Die Überzeugung, Aristoteles verlange vom Dichter, aus der Wirklichkeit abgeleitete Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zu befolgen, wenn er eine dichterische Darstellung konzipiere, hat dazu geführt, dass man in den ‚Aristotelischen' Regeln eine erhebliche Beschränkung der Darstellungsmöglichkeiten insbesondere epischer Dichtungen sah. Denn die Suche nach dem Wahrscheinlichen und Notwendigen in der Wirklichkeit verlangt ein streng am Regelmäßigen ausgerichtetes Geschehen, das linear voranschreitet, weil sich die Folge immer aus dem vorausgehenden Grund ergeben muss, und es verlangt ein Geschehen, das konsequent auf ein Ziel zusteuert, d. h., das eigentlich seine Zielgerichtetheit von Anfang an in sich hat. Forderungen dieser Art setzen eine vernünftige Welt mit einer ihr immanenten Teleologie voraus. Die Geschichte der Literatur in der Neuzeit kann als eine Geschichte der zunehmenden Anerkennung der Irrationalität der Wirklichkeit verstanden werden, die in der Ablösung der ‚aristotelischen' Regelpoetiken im 18. Jahrhundert ihren Wendepunkt hatte.

In der Antike gibt es Formen der Geschichtsschreibung und der Literatur, die eine immanente Teleologie aufweisen, sie gehören aber, wie etwa die *Universalgeschichte* des Polybios oder die *Aeneis* Vergils, in einen hellenistisch-römischen Horizont. Polybios betreibt eine ‚pragmatische', auf belegbare Fakten gestützte Geschichtsschreibung, die zugleich nach den Ursachen und Gründen des geschichtlichen Verlaufs fragt. Diese Gründe findet Polybios in dem Aufweis des universalen Zusammenhangs der Ereignisse, und zwar darin, dass alle ermittelbaren Fakten dazu beitragen, den Aufstieg

Roms zu erklären, und dadurch auch dem scheinbar Nebensächlichen und Zufälligen seinen Platz in einer folgerichtigen Ursachenreihe zuweisen (s. z. B. Walbank 1990). Ganz ähnlich spannt sich in der *Aeneis* von der Rettung des Aeneas aus dem brennenden Troia bis zur Gründung Roms eine zusammenhängende Geschehnisfolge, in der alles, auch das scheinbar Gegenläufige und Irrationale, eine Funktion für das vorgegebene Endziel hat (konsequenterweise haben die Renaissance-Theoretiker, mit besonderem Gewicht Scaliger, Vergil als den, der durch Kunst (*ars*) Ordnung, Zusammenhang, Glaubwürdigkeit zu schaffen vermochte, über Homer gestellt).

Dass diese hellenistischen Konzepte schon in der Renaissance – und in einem nicht geringen Umfang bis heute – auf Aristoteles übertragen wurden, liegt nicht nur daran, dass Aristoteles in einer geschichtlichen Phase rezipiert wurde, in der die allgemeinen ‚Diskurse' längst von hellenistisch-römischen Autoren bestimmt waren, es liegt auch daran, dass die Differenz, so bedeutend sie in ihren Folgen ist, nicht offen an der Oberfläche sichtbar ist, sondern durch manche Ähnlichkeiten verdeckt wird.

Auch bei Homer, der nach Aristoteles in beispielhafter Weise demonstriert hat, was eine poetisch einheitliche Handlungsgestaltung ist, geschieht alles nach dem Willen des Zeus (*diós boulê*) (s. Lloyd-Jones 1973). Dieser Wille verwirklicht sich bei Homer aber nicht durch alles und jedes, sondern nur durch das selbst zu verantwortende Handeln Einzelner, denen am Ende widerfährt, wofür sie selbst die maßgebliche Ursache waren (s. Schmitt 1990). Diese Besonderheit der Homerischen Auffassung zeigt sich bereits an der Wahl seiner Themen. Nach allem, war wir erschließen können, wurde nicht nur in den Epen rund um die *Ilias* und die *Odyssee*, d. h. nach Homer, ‚kyklisch', in linearer Geschehensfolge erzählt, sondern auch in der mündlichen Tradition vor Homer. Allein die Tatsache, dass Homer an Stelle des troianischen Kriegs eine kurze, nur über wenige Tage sich erstreckende ‚Geschichte' aus dem zehnten Kriegsjahr erzählt (und ähnlich in der *Odyssee*), macht darauf aufmerksam, dass es nicht seine Darstellungsabsicht gewesen sein konnte, an der Reihe der Fakten entlang einen Zusammenhang zu konstruieren. Er erzählt stattdessen von einem einmaligen Geschehen, das Aristoteles mit guter Beobachtung als ‚Handlung' gedeutet hat: vom ‚Groll' des Achill, der aus einem Streit mit Agamemnon entstanden ist. Natürlich ist das nicht irgendein Ereignis innerhalb des troianischen Kriegs, sondern es ist das ‚Ereignis', das ein seit fast zehn Jahren bestehendes Gleichgewicht zwischen den Troianern und den Griechen beendet und dadurch überhaupt erst den Fall Troias möglich gemacht hat. Dieses – und nicht die immanente Zielgerichtetheit des ganzen Geschehens seit Beginn des Kriegs und seiner Ursachen – enthält also die Erklärung für den Untergang Troias: Achills Streit mit Agamemnon hat dazu geführt, dass sich Achill aus dem Kampf zurückzog. Das verführte die Troianer, aus den sicheren Mauern auszubrechen und

den Kampf mit dem griechischen Heer zu suchen. Sie hätten diesen Kampf gewonnen, wenn nicht Achill nach dem Tod seines Freundes Patroklos wieder in der Kampf eingegriffen und Hektor, der sich nicht hatte entschließen können, nach seinen großen Erfolgen wieder Schutz hinter der Mauer zu suchen, getötet hätte.

Homer stellt einen Achill dar, der aus berechtigten Gründen empört ist, aber zu lange braucht, sich wieder aus dieser Empörung zu lösen, so dass er erst nach dem Verlust seines Patroklos und mit dem Wissen um einen frühen Tod vor Augen sein Ziel, der Zerstörer Troias (*ptolíporthos*, s. Oka 1990) zu sein, erreicht. Analoges gilt für Hektor. Er kann sich von der – bisher – berechtigten Hoffnung auf einen endgültigen Sieg über die Angreifer nicht schnell genug befreien und bleibt in der Reichweite Achills, der ihm den vorhersehbaren Tod bringt.

Obwohl auch bei Homer alles nach dem Willen des Zeus geschieht, geschieht dies nicht im Sinn einer durchgängigen Lenkung des Gesamtgeschehens, in das alle Arten von Ursachen eingebettet sind, sondern es geschieht dadurch, dass jedem genau das zuteil wird, was er durch seine eigenen Entscheidungen herbeigeführt hat.

Bei Homer gibt es keinen Zweifel, dass er dem Menschen nicht die alleinige Verantwortung für sein Schicksal aufbürdet. Im Gegenteil, er zeigt die göttlichen, gesellschaftlichen, natürlichen Einflüsse, denen der Einzelne ausgesetzt ist, von vielen Seiten her immer wieder und mit Nachdruck auf. Ein autonomes, allein auf sich selbst gestelltes und aus sich schöpfendes Handeln gibt es bei Homer nicht. Eigenständigkeit kommt bei Homer gerade aus der Erkenntnis der Grenzen, die dem eigenen Handeln gesetzt sind. Nur wer das kennt, worüber er nicht selbst verfügt, kann den Bereich genau bestimmen, in dem er tatsächlich allein von sich aus entscheiden und handeln kann. Auf die Herausarbeitung dieser selbständigen Handlungsmöglichkeiten aber, die in der Auseinandersetzung mit den Einflüssen von außen entwickelt werden, ist das Darstellungsinteresse Homers konzentriert: Wie nimmt Achill am Leid des Heeres Anteil? Wie setzt er sich mit dem Unrecht Agamemnons auseinander? Wie aufnahmewillig ist er für den Rat Athenes usw., und wie bilden diese jeweiligen Entscheidungen die Grundlage für die Richtung, die sein Schicksal schließlich nimmt, ob er mit seinem Handeln scheitert oder nicht (s. Schmitt 2004c)?

Zu § 2: Homer als Vorbild einer *einheitlichen Handlungsgestaltung* (59a30–37)

Die Handlungsanlage der *Ilias* ist – in besonders markanter, auffälliger Weise – nicht an einem Geschehensverlauf mit seinen ihm eigenen Zielen (in diesem Fall am troianischen Krieg) – ausgerichtet, sondern am Erreichen eines subjektiven Ziels: Achill ist empört darüber, dass Agamemnon einen persönlichen, subjektiven Vorteil (er möchte seine Geliebte, die Tochter eines Apollon-Priesters nicht zurückgeben) über das Wohl der Gemeinschaft setzt. Für dieses Wohl engagiert er sich. Dass Agamemnon dieses Engagement verkennt und ihm sogar noch seine Geliebte wegnimmt, empört Achill. Aus dieser Empörung erwächst der Wille, Agamemnon zu zeigen, dass ohne ihn ein Sieg der Griechen nicht möglich ist. Im diesem Willen bereits mitenthalten ist der Wille, schließlich selbst derjenige zu sein, der diesen Sieg erringt.

Die Gestaltung der Handlungsfolge ist von dieser Zielsetzung bestimmt: Achill zieht sich vom Kampf zurück. Nach einigen Scheinerfolgen, die Zeus Agamemnon gewährt, um ihn zu täuschen, haben die Troer bereits nach zwei Kampftagen eine solche Übermacht gewonnen, dass Agamemnon gedemütigt und zerknirscht eine Bittgesandtschaft an Achill schickt (Buch IX). Den Bitten der Freunde, die Achill durchaus bewegen, gibt er erst am nächsten Kampftag mit der Entsendung des Patroklos in seiner, Achills, Rüstung nach. Patroklos fällt durch Hektor, und erst danach, am vierten Kampftag, greift Achill wieder selbst in den Kampf ein, um Hektor zu töten und Patroklos' Tod zu rächen. Er trifft diese Entscheidung, weil er sich bewusst ist, durch sein zu langes Zögern Patroklos' Tod verschuldet zu haben, und obwohl er weiß, dass er sich damit – einer Weissagung zufolge – für seinen eigenen frühen Tod entscheidet.

Dieser *Mythos* der *Ilias* hat genau die Verlaufskurve, wie sie Aristoteles später als die Eigentümlichkeit eines tragischen Handelns auf den Begriff zu bringen versucht hat: Achill hat ein berechtigtes Anliegen, das von grundsätzlich guten charakterlichen Tendenzen zeugt. Auch sein Zorn und sein Groll sind keine Affekte, die eigentlich beseitigt werden müssten. Selbst nach zwei Tagen schwerer Niederlagen versichern ihm die Freunde, dass sein Zorn bisher nicht zu verargen war (*Ilias* IX, V. 523). Aber Achill verpasst den richtigen Augenblick um nachzugeben und wird so zur Ursache des Unglücks seines Freundes Patroklos und für sich selbst.

In die Stationen, in denen sich dieses tragische Unglück aufbaut (*désis*) und auf seine endgültige Verwirklichung (die die *Ilias* ausspart) zuläuft (*lýsis*, ab Buch XVIII), sind, wie Aristoteles zu Recht feststellt, viele andere Ereignisse und Handlungen als ‚Episoden' eingebaut. Dadurch behält die Gesamtanlage die von Aristoteles gelobte Überschaubarkeit (1459a33), denn man weiß trotz des ‚Hinzukommenden' immer leicht und genau, an welcher Stel-

le des Handlungsverlaufs die Erzählung gerade steht. Außerdem kommt bei Homer nicht Beliebiges hinzu.

Vom Inhalt her ergänzt Homer vielmehr das, was zum Verständnis der ‚Handlung' nötig ist. Diese Handlung ist ja nicht irgendeine Handlung. Der Streit Achills mit seinem König ist vielmehr der Grund, weshalb es nach neun Jahren überhaupt zum ersten Mal zu einem Aufeinandertreffen der beiden gegnerischen Heere und in Folge davon zum Untergang Troias gekommen ist. Also gehört zum richtigen Begreifen dieser Handlung das Wissen um ihre Bedeutung für den troianischen Krieg dazu.

Formal setzt Homer eine *Episode* immer an den Stellen hinzu, an der sie zum Verständnis des jeweiligen Handlungsschritts beiträgt (und nicht etwa in chronologischer Reihenfolge). So erfährt man von der Größe und Zusammensetzung des Heers in der Vorbereitungsphase, in der Agamemnon in der Hoffnung, auch ohne Achill zu siegen, ausrücken will (*Ilias* II, V. 394–785), oder man erfährt davon, was die Griechen neun Jahre lang vor Troia gemacht haben (Schwächung des Hinterlands durch Raubzüge), an der Stelle, an der Achill der Bittgesandtschaft erklärt, weshalb er, der bei diesen Raubzügen immer die größte Last getragen habe, Agamemnons Unrecht nicht hinnehmen könne (*Ilias* IX, V. 315–355), usw.

Zu § 3: Die Dichter des ‚Kyklos' als Gegenbild zu Homer (59a37–b7)

Der *Mythos* der *Ilias* kann mit guten Gründen als eine Handlungskomposition, und zwar als Komposition einer tragischen Handlung, wie sie Aristoteles auf den Begriff gebracht hat, bezeichnet werden. Dennoch gibt es bei den Aussagen, die Aristoteles über den Unterschied zwischen Homer und einer der Geschichtsschreibung ähnlichen linearen Geschehensdarstellung in den epischen Zyklen macht, noch eine Reihe von Verständnisschwierigkeiten.

Er beginnt seine Abgrenzung Homers gegen diese Epen mit der Feststellung, sie hätten eine *‚vielteilige Handlung'*, weshalb man sie in mehrere einzelne Tragödienhandlungen auflösen könne, während die homerischen Epen nur in eine, bestenfalls zwei Tragödien umgeschrieben werden könnten.

Die Frage stellt sich, ob nicht auch die Homerischen Epen ‚vielteilig' sind, ja ob dieses Verständnis nicht von Aristoteles' Epik-Begriff selbst her gefordert ist. Im 18. Kapitel hatte er *„zum wiederholten Mal"* (1456a11), d. h. auf keinen Fall beiläufig, daran erinnert, dass eine epische Handlungskomposition von einem tragischen *Mythos* dadurch verschieden sei, dass sie *„viele Mythen"* enthalte (1456a10–19; ähnlich Kap. 24, 1462b8: Die *Ilias* besteht aus *„mehreren Handlungen"*) und hatte die Darstellung der *Ilias* in einer Tragödie für unmöglich erklärt. Aischylos und Euripides, die nur ei-

nen einzelnen *Mythos*, z. B. die Niobe-Geschichte (*Ilias* XXIV, V. 602–617), herausgegriffen hätten, hätten der Vermeidung dieses Fehlers den Erfolg zu verdanken.

Wenn man diese Verständnisschwierigkeiten nicht dadurch lösen will, dass man Aristoteles Inkonsistenz oder Vergesslichkeit unterstellt, muss man prüfen, ob beide Aussagen auf unterschiedliche Aspekte bezogen werden müssen und in diesem Sinn beide richtig sein können: Kann man bei *Ilias* und *Odyssee* sowohl von der Darstellung einer Handlung wie vieler Handlungen sprechen?

Dass die *Ilias*, auch wenn man sie von einem aristotelischen Handlungsbegriff her beurteilt, mehrere Handlungen (und nicht nur Ereignisfolgen) enthält, ist kaum zu bestreiten. Neben der Handlung Achills gibt es zumindest noch das tragische Handeln Hektors. Es beginnt nicht erst nach dem Wiedereingreifen Achills in den Kampf (Buch XIX). Bereits in der Phase, in der sich Achill zurückgezogen hat, nimmt es durch die steigenden Erfolge Hektors, die später für seine Verblendung (mit) verantwortlich sind, einen großen Raum ein (mehrere Bücher). Daneben gibt es eine Tragödie Agamemnons, der die Diskrepanz zwischen seiner Überlegenheit als oberster Kriegsherr und seiner Unterlegenheit als Krieger gegenüber Achill nicht bewältigen kann (s. dazu gut Gundert 1940), und natürlich eine Tragödie des Patroklos (neben vielen anderen kleineren tragischen Handlungen). Patroklos wollte nur die schlimmste Gefahr von den Griechen abwenden und auf keinen Fall Achills Vorrecht, der Zerstörer Troias zu sein, beschneiden, aber er ließ sich verleiten, eine – ihm durchaus deutliche – Grenze nach der anderen zu überschreiten, um schließlich selbst gegen Hektor anzugehen und an ihm zu scheitern (*Ilias*, Buch XVI).

Man braucht aber nur die Vielteiligkeit der Handlung der *Kyprien* und der *Kleinen Ilias* zum Vergleich zu nehmen, um zu erkennen, dass sie von ganz anderer Art ist als die Vielteiligkeit der *Ilias*. In der *Ilias* steht keine der verschiedenen tragischen Handlungen für sich, sondern hat ihre Stelle durch die Funktion, die sie innerhalb der Achilles-Handlung erfüllt. Man könnte sie deshalb auch an keine andere Stelle setzen, und man könnte auch die Achilles-Handlung ohne sie an dieser Stelle nicht erzählen. Achill handelt überhaupt nur im Zusammenwirken mit dem Handeln des Agamemnon und später des Patroklos und des Hektor. Patroklos' Tragödie entsteht nur, weil Achill sich trotz besserer Einsicht noch nicht zur Versöhnung entschließen kann, Hektors Tragödie nur, weil der Rückzug Achills ihm Erfolge verschafft hat, die ihn verblendet haben, und sie entsteht erst, als Achill unerwartet wieder da ist und weil er dies in dem Augenblick tut, als Hektor den Sieg fast schon in Händen hat, usw.

Ganz anders ist es mit den ‚Teilen', die wir aus den *Kyprien* oder der *Kleinen Ilias* kennen. *Die Entscheidung über die Waffen* Achills etwa, ob sie

dem Tapfersten vor Troia, dem Aias, oder dem Odysseus zugesprochen werden sollen, und gleich das nächste von Aristoteles benannte Stück, der *Philoktet*, haben miteinander nichts zu tun, außer dass sie zu den Geschehnissen nach der Homerischen *Ilias* gehören. Philoktet wird zur Zerstörung Troias (zur Tötung des Paris) gebraucht, gleichgültig ob Aias oder Odysseus oder keiner von ihnen Achills Rüstung bekommen hat. Es ist nicht einmal wichtig, welche Geschichte man zuerst erzählt, die Reihenfolge hat nur ‚historische' Gründe. Das Gleiche gilt von den anderen Geschichten. Die Art etwa, wie die Griechen bei der *Abfahrt* (das ist der Inhalt der *Troerinnen* des Euripides) den troianischen Frauen noch einmal schlimmstes Leid zufügen, ist keine Folge der Handlungen, die zur Entscheidung über die Waffen oder zur Rückholung des Philoktet geführt haben, und sie hat natürlich auch keine Funktion innerhalb dieser Handlungen selbst.

Die verschiedenen Handlungen der *Ilias* bilden also eine funktionale Einheit. Achills Empörung und sein Groll entwickeln sich im Zusammenwirken mit Agamemnons *hýbris* (*Ilias* I, V. 203), dessen arroganter Eigensucht. Hektor kann überhaupt nur wegen der Abwesenheit Achills zum ersten Mal eigenständig mit dem troianischen Heer gegen die Griechen kämpfen, usw. Man könnte dieses Zusammenwirken mit der Polyphonie einer Bachschen Fuge vergleichen, in der mehrere Stimmen eigenständig ausgearbeitet sind und dennoch durch ihren Bezug auf den Cantus firmus eine gemeinsame Komposition bilden. Die Aufeinanderfolge der Handlungen kyklischer Erzählungen wäre dagegen eher mit der Abfolge hintereinander gesungener Lieder vergleichbar (sofern es nicht auch noch innerhalb der ‚Lieder' Einschübe gibt oder eine Melodie ganz fehlt), die nur äußerlich, z. B. als Lieder im Jahreskreis, zusammengestellt sind.

Genügen die griechischen Tragödien der von Aristoteles geforderten Einheit der Handlung?

Dass Aristoteles ausdrücklich ausspricht, dass auch die Homerischen Epen ‚*polymythisch*' sind, und sie dennoch zum ausgezeichneten Vorbild einer ‚*dramatischen*' Handlungsgestaltung nimmt, die die vollkommene Einheit eines Organismus erreicht, wirft auch ein Licht auf die vielverhandelte Frage, ob überhaupt die griechischen Tragödien der Aristotelischen ‚Einheitsforderung' gerecht werden.

Schon in den ersten Kommentaren der Renaissance glaubte man ja, die Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit eines Geschehens sei nur dann gewährleistet, wenn in der Aufeinanderfolge der Begebenheiten sich strikt ein Ereignis aus dem anderen ergebe (die Formel für diese Handlungseinheit ist: *rerum constitutio, quae se invicem aut necessario aut verisimiliter consequuntur*; s. z. B. Maggi/Lombardi, *Explanationes*, S. 39; Kappl 2006, S. 173f., mit wei-

teren Belegen). Viele haben daraus sogar abgeleitet, dies könne nur dann der Fall sein, wenn auch nur eine einzige Handlung einer Person dargestellt werde.

Wendet man diese ‚Aristotelische Regel' auf die erhaltenen griechischen Tragödien an, so zeigt sich, dass ihr nur wenige gerecht werden. Werner Söffing hat alle Tragödien unter diesem Gesichtspunkt überprüft und ist zu dem Schluss gekommen, von allen Tragödien des Aischylos genüge nur eine einzige den Aristotelischen Einheitsvorstellungen (*Die Perser*), von Sophokles seien es lediglich zwei (*König Ödipus*, *Elektra*), bei Euripides sind es immerhin 9 Tragödien, denen aber 8 Stücke gegenüberstehen, die keine ‚Aristotelische' Handlungseinheit aufzuweisen haben sollen (s. Söffing 1981, S.197, S.206, S.237).

Der *Philoktet* (s. dazu o. Kap.13, S.489ff.) scheint von allen Sophokleischen Tragödien am wenigsten Aristotelischen Postulaten zu genügen. Er hat weder eine geradlinige noch eine logisch konsequente Handlung – Maßstab dafür ist für viele die konsequente Durchführung der List, bei der es ein ständiges Hin und Her gebe, das am Ende zum Scheitern führt, während das Ziel der List durch göttliches Eingreifen doch erreicht werde –, noch kann man feststellen, wer die eigentlich handelnde Person in diesem Stück ist. Man könnte den *Philoktet* mit gleichem Recht als eine Tragödie des Neoptolemos lesen, in gewissem Sinn sogar auch als eine Tragödie des Odysseus.

Außerdem finden die meisten im *Philoktet* keine tragische Verfehlung, Philoktet leide unschuldig, Neoptolemos finde im Lauf der Handlung zu seiner sittlichen Reinheit zurück, und es gibt auch keinen tragischen Umschwung vom Glück ins Unglück, denn die Tragödie endet gut.

Der ganze Abstand der auf das ‚Wahrscheinliche' und ‚Logische' des Weltlaufs verengten neuzeitlichen Handlungsvorstellung von Aristoteles kommt in dieser Philoktet-Interpretation zum Vorschein, die eine Tragödie für unaristotelisch erklärt, die von seinem Handlungsbegriff her als ideale Tragödie bezeichnet werden müsste:

Das objektive Handlungsziel, das die Tragödie am Ende erreicht, ist, dass Philoktet von seiner schlimmen Krankheit befreit und seine Ehre wiederhergestellt und gesteigert wird. Dieses objektive Ziel ist in unterschiedlicher Weise auch das subjektive Gut, das die einzelnen Personen verfolgen, d.h. das, was ihr Handeln (im aristotelischen Sinn) bestimmt: Philoktet erstrebt dieses Gut für sich selbst, ist aber zu sehr auf sein Leiden und seine Erniedrigung konzentriert, als dass er die Möglichkeit, dieses Ziel durch das Handeln des Neoptolemos und Odysseus zu verwirklichen, erkennen könnte. Darin liegt seine *Hamartia*, dasjenige Verhalten, durch das er – beinahe – sein Glück verfehlt. Neoptolemos erstrebt mit der Verwirklichung dieses Guts für Philoktet zugleich eine Steigerung seiner Ehre, die ihn als würdigen Sohn seines Vaters ausweist. Durch sein zu unmittelbares Mitgefühl verfehlt auch er – beinahe – durch eigene Schuld dieses für ihn und Philoktet gleich wichtige Gut. Auch für

Odysseus ist dieses objektive Ziel zugleich das, was er subjektiv will: Er möchte der Gemeinschaft dienen und seine überlegene Klugheit bewähren.

Auch der *Philoktet* hat wie die *Ilias* eine ‚polyphone' Handlungskomposition: Mehrere eigenständige Handlungen bilden zusammen eine funktional zusammenwirkende Einheit. Keine dieser Handlungen könnte ohne die andere durchgeführt werden, keine Handlung könnte eine andere Stelle einnehmen, ohne dass das Ganze der Gesamthandlung mitverändert würde (s. Kap. 8, v. a. 1451a30–35).

Im *Philoktet* kommt sogar dazu, dass das objektive Handlungsziel einen Konvergenzpunkt für die unterschiedlichen Handlungsziele der einzelnen Handelnden bildet.

Das muss nicht sein. Im *Philoktet* will Philoktet vermeintlich etwas anderes, als Odysseus und Neoptolemos wollen, in der *Ilias* wollen Hektor und Achill wirklich Gegenteiliges, aber sie können diese Ziele nur miteinander erreichen oder verfehlen. Der Unterschied in der ‚Polyphonie' zwischen *Ilias* und dem *Philoktet* liegt lediglich darin, dass im Philoktet keine der Teilhandlungen einen eigenständigen Verlauf mit Anfang, Mitte und Ende rein für sich hat, sie bilden vielmehr alle unmittelbare Teilschritte, die auf das Endziel, mit Philoktet gemeinsam vor Troia zu siegen, hinführen.

Eine besonders auffällige und deshalb viel diskutierte vermeintliche Zweiteiligkeit der Handlung hat die *Antigone* des Sophokles. Antigone und Kreon verfolgen gegenteilige Ziele und verfehlen sie auf ihre je für sie eigentümliche Weise. Aber, daran ist kein Zweifel, sie scheitern aneinander, nicht unabhängig voneinander wie die Perser bei Salamis und die Karthager bei Himera. Den Anfang der *Antigone*-Handlung setzt Antigone, und zwar nicht nur der Zeit nach, sondern in ihrer inhaltlichen Gerichtetheit. Denn der Anfang der *Antigone*-Handlung ist im Sinn des Kapitels 7 der *Poetik* (1450b25–31) nicht das Bestattungsverbot – es geht, auch wenn es von Kreon im Stück erst begründet wird – der Handlung voraus. Die *Antigone* beginnt damit, dass Antigone auf dieses Verbot reagiert. Sie empfindet das Bestattungsverbot als eine Schändung der Ehre ihrer Familie und möchte diese Ehre wiederherstellen. Genau ein solches Handlungsziel will Kreon verhindern: Ehre kann der, der private Ziele zum Schaden der Gemeinschaft verfolgt (wie Polyneikes), nicht erhalten. Ähnlich wie Achill durch seinen Rückzug Anlass für Hektors Verblendung wird, wird Antigone durch ihr unbeugsames Eintreten für die Familie zum Anlass, dass sich auch Kreon in der Abwehr dieser, wie er es sieht, Jagd nach dem persönlichen Vorteil, versteift. So scheitern die Handlungen beider in der durch Antigone vorgegebenen Richtung. Sie ist es, die die Art und den Verlauf der Handlung dieses Dramas bestimmt, so dass das Drama als ganzes (auch mit den Folgen über ihren Tod hinaus) zu Recht *Antigone* heißt (s. Schmitt 1988b).

Die Lehre, Einheit der Handlung gebe es nur bei einem ‚*plot*', dessen Ereignisfortgang ‚streng kausal' und auf eine Person zentriert ist, wurde von der ersten Stunde an, in der sie aufgestellt wurde, als Beschränkung der dichterischen Freiheit und als Beraubung der Dichtung um den ihr möglichen Reichtum, der nur in Vielfalt, Abwechslung, Bewegung gefunden werden könne, empfunden (eintönige Handlungsgestaltungen kritisiert auch Aristoteles, 1459b30f.). Ein Ergebnis des ‚Romanzo-Streits' in der Renaissance ist deshalb, dass in Epos und Roman die das Ganze zusammenhaltende Handlung nur noch als – möglichst einfache – formale Struktur aufgefasst wird und die poetischen Vorzüge epischer Darstellungen im Episodenreichtum gesucht werden (s. Hempfer 1987).

Dass dennoch viele an dem Gebot der Handlungseinheit festgehalten haben, hat seinen Grund entweder in der Autorität des vermeintlich Aristotelischen Gebots oder, wie bei Castelvetro, nur noch in der Rücksicht auf die Unbildung der Menge, die nur das leicht und schnell Verstehbare rezipieren kann (Kappl 2006, S. 176–178).

Castelvetro hat sicher einen Punkt richtig getroffen: Dieses Gebot ist undifferenziert, pauschal und inhaltsleer und könnte überhaupt nur dann Bedeutung für die Gestaltung einer Dichtung haben, wenn die ‚wirklichen' Dinge, mit denen sich eine Dichtung beschäftigt, von sich her ‚nach Zahl, Maß und Gewicht' geordnet wären, so dass die Nachahmung der Wirklichkeit identisch mit der Darstellung von Ordnung, Symmetrie, Proportion wäre. Diese metaphysische Überlastung, die viele heute noch auch Aristoteles zuschreiben (z. B. Halliwell 1987, S. 166, der Aristoteles als *„a philosopher who seeks to find intelligible order in the human and natural worlds"* charakterisiert), ist nicht nur unaristotelisch, sie geht auch an der Differenziertheit des Aristotelischen Handlungsbegriffs vorbei.

Richtig ist, dass auch nach Aristoteles immer von Einzelnen in Bezug auf Einzelnes gehandelt wird. Es ist aber eine grobe Vereinfachung, aus dieser analytischen Selbstverständlichkeit zu schließen, von Handeln könne man nur sprechen, wenn eine Einzelperson ihre Ziele konsequent verfolgt. Das Gut, das man im Handeln erstrebt, ist oft ein Gut, das auch andere Personen erstreben oder ablehnen und das man mit ihnen oder gegen sie verfolgen kann. Dies und nicht die Singularität der Einzelhandlung ist der Normalfall, und es ist auch der Fall, den Aristoteles in der *Poetik* oft ausdrücklich ins Auge fasst, etwa wenn er die Formen der ‚*Wiedererkennung*' und deren Bedeutung für das Gelingen oder Scheitern einer Handlung beschreibt (s. o. zu Kap. 11, S. 429ff.).

Die Frage, ob eine Handlung Einheit hat, kann nicht an äußeren Einheitskriterien beantwortet werden: Ob eine Person (wie Kreon in der *Antigone*) am längsten auf der Bühne steht, ob das Stück über das Eintreten des reellen Unglücks für die Hauptperson hinaus noch weiter geht (wie im *Aias*, den *Trachinierinnen*, der *Antigone*), ob die Handlung aus mehreren eher gleich-

gewichtigen Handlungen gebildet ist (wie in der *Antigone*, dem *Philoktet* bei Sophokles oder etwa in der *Iphigenie im Land der Taurer* oder im *Hippolytos* bei Euripides) – die richtige Antwort zu finden ist komplizierter, weil immer an der gemeinsamen Aktivität aller geprüft werden muss, um welches Gut es den Einzelnen geht, welche Bedeutung es im Augenblick und auf die Dauer für sie hat und wie sie es mit- oder gegeneinander zu erreichen suchen. Keine Handlungseinheit hat ein Stück nur, wenn diese Beziehungen der Handlungen aufeinander nicht vorhanden sind, d.h., wenn die eine Handlung mit dem, was in der anderen verfolgt wird, gar nichts zu tun hat, wie etwa in dem kyklischen Epos *die Kyprien*, die Handlung, die in der *Hochzeit des Peleus und der Thetis* (den Eltern des Achill) dargestellt wird, mit der des *Parisurteils* in keinem Handlungszusammenhang steht (auch wenn beide zur Vorgeschichte des troianischen Kriegs gehören).

Am Achill der *Ilias* hat man ein gutes Beispiel dafür, wie auch Nichthandeln (im Sinn von ‚nichts tun') ein starkes Handlungsmoment (im Sinn von ‚ein subjektives Gut verfolgen') sein kann. In anderer Weise ist es auch in den *Trachinierinnen* so, dass alle die Sorgen, die Deianeiras Handeln bestimmt haben – ihre Sorge wegen schlimmer Todesweissagungen für ihren Mann, wegen der neuen Geliebten, wegen ihres verhängnisvollen Fehlers –, sich nach ihrem Tod im Verhalten des Herakles widerspiegeln, z.B. darin, dass Herakles bis zuletzt nicht bereit ist, anzuerkennen, dass seine Frau nur einen tragischen Fehler begangen hat. Die *Trachinierinnen* zerfallen nicht in eine Deianeira- und eine Herakleshandlung (wie ein *Diptychon*). Umgekehrt sind auch Stücke, die nach allgemeiner Ansicht Einpersonenstücke mit kausallogischer Handlungsfolge sind, wie etwa die Euripideische *Medea*, keine Stücke mit nur einer einzigen Handlung. Auch Kreon und Jason handeln in diesem Stück, ja Jason scheitert mit seinen Handlungszielen in der schlimmsten, das größte Unglück für ihn bringenden Weise. Die Handlungseinheit auch der *Medea* ist eine polyphone Einheit, bei der Medea allerdings ohne Frage die Stimmführung hat.

Bei der Beurteilung der Bedingungen der Einheit eines *Mythos*, der Komposition einer Handlung aus mehreren (Teil-)Handlungen, muss man also im Sinn der *Poetik* vier Unterschiede beachten:

1) den Unterschied zwischen einer ‚kyklischen', additiven Darstellungsweise, in der voneinander unabhängige Handlungen nur als Ereignisfolge, z.B. durch ihre geschichtliche Aufeinanderfolge, zusammenhängen, und einer
2) ‚polyphonen' Handlungseinheit, in der mehrere Handlungen miteinander eine funktionale Einheit bilden, bei der eine ‚Stimme' den Ton angibt. Diese Form der Handlungskomposition kann es in der Tragödie und im Epos geben.

3) Aber auch bei einer ‚polyphonen' Handlungskomposition unterscheidet sich die Tragödie vom Epos dadurch, dass sie nur das darstellt, was für den Handlungsablauf unmittelbar notwendig ist, während
4) das Epos sich episodische Zusätze erlauben kann, die einzelne Handlungsmomente erklären, Ausblicke auf Voraussetzungen oder Folgen geben, usw.

Literatur zu Kapitel 23: s. zu Kap. 24.

Kapitel 24

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Nachdem Aristoteles im 23. Kapitel auch im Blick auf das Epos die für jede Dichtungsart wichtigste Frage, die Frage, wie in ihr eine einheitliche Handlungskomposition möglich ist, geklärt hat – es muss wie in der Tragödie eine aus Teilhandlungen bestehende, nicht additive, sondern funktionale Einheit sein –, verweist er im 24. Kapitel darauf, (1) dass das Epos auch in der Behandlung der konstitutiven Teile die gleiche Aufgabenstellung hat wie die Tragödie (1459b8–16), und prüft im Anschluss, wie das Epos die Besonderheiten, die für es als Epos charakteristisch sind und es von der Tragödie unterscheiden, in optimaler Weise realisieren kann: (2) im Umfang (1459b17–31), (3) im Versmaß (1459b31–60a5), (4) in der Form der Darstellung (1460a5–11), (5) in der Behandlung des Wunderbaren und Unlogischen (1460a11–b2) und (6) in der Ausarbeitung des sprachlichen Ausdrucks (1460b2–5).

§ 1 Die Bauformen des Epos, ihre Vollendung durch Homer (59b8–16)

Von den konstitutiven Teilen der Tragödie, die Aristoteles im 6. Kapitel unterschieden hatte, fallen auf Grund der Erzählform des Epos die lyrisch-musikalischen Teile und alles, was mit der Aufführung zu tun hat, weg. Alle anderen Bauformen aber teilt das Epos mit der Tragödie. Der wichtigste konstitutive Teil, der *Mythos*, ist, wie Aristoteles im 11. Kapitel gezeigt hat, entweder einsträngig oder komplex. Wenn er komplex ist, hat er *Wendepunkte* (*Peripetien*) und *Wiedererkennungen* (*anagnōríseis*). In jedem Fall gehört zu einem tragischen *Mythos* die Darstellung von *Leid* (ebd.).

Auch im Epos muss der *Mythos* aus den charakterlichen Tendenzen eines Menschen hergeleitet sein. Da Aristoteles das, was wir Charakter nennen, in

éthos und *diánoia* (s. Kap. 6, 1449b36–50a3) teilt, muss es in seinem Sinn auch im Epos die Darstellung, wie jemand dazu tendiert, in einzelnen Handlungsentscheidungen Bestimmtes vorzuziehen und zu meiden (*éthos*), geben und die Darstellung, wie er seine Denkweise in Rede und Argumentation äußert (*diánoia*, s. dazu auch Kap. 19, o. S. 581f. und S. 583ff.). Beides, *éthos* und *diánoia*, müssen in der ihnen gemäßen Weise im sprachlichen Ausdruck bezeichnet werden (zur *léxis* s. Kap. 22, o. S. 640ff.).

Alle diese funktionalen Bauelemente hat nach Aristoteles bereits Homer beachtet und vollendet beherrscht. Die *Ilias* sei einsträngig und konzentriere die Aufmerksamkeit vor allem auf das mit der Handlung verbundene Leid, die *Odyssee* sei komplex und betone mehr das Charakteristische am Handeln seiner (Haupt-)Personen. Außerdem sei Homer auch in der Wahl des richtigen Ausdrucks und darin, wie er seine Personen in der ihnen gemäßen Weise argumentieren lasse, unübertroffen.

Keine Erklärung hält Aristoteles dafür für erforderlich, dass das Epos grundsätzlich einen tragischen Handlungsverlauf darstellt. Klar ist, dass das Epos nicht in der Weise der Komödie glücklich enden kann (s. 1453a35–39), denn sein Gegenstand ist im Sinn des 2. Kapitels das ernsthafte Handeln guter Charaktere. Das Handeln sittlich vollkommener Menschen (s. o. Kap. 13, S. 437f.), die von sich aus keine Fehlentscheidungen treffen, die sie ins Unglück bringen, die daher in allem, was an ihnen liegt, glücklich sind, hat in der griechischen Literatur (und auch sonst) in der Tat kaum jemand dargestellt. Platon hat diese ‚Hymnen' oder ‚Enkomien' (‚Lobgedichte') zwar allein für förderlich für eine gute Polis gehalten, und es ist auch wieder Homer, von dem es eine Reihe großer hymnischer Erzählungen von Göttern gibt. Bei Menschen aber scheint Aristoteles mit den Dichtern die Überzeugung zu teilen, dass ihr Handeln nie frei von der Gefahr zu scheitern ist und dass die Gründe für dieses Scheitern kennenzulernen eine wichtige Aufgabe jeder Darstellung menschlichen Handelns ist.

§ 2 Grenzen und Bedeutung des Umfangs eines Epos (59b17–31)

Die Frage, innerhalb welcher Grenzen sich der Umfang eines Epos bewegen sollte, entscheidet Aristoteles grundsätzlich genauso wie bei der Tragödie (s. Kap. 7, 1450b32–51a15): Es muss möglich sein, Anfang und Ende (sc. der Handlung, nicht aller Ereignisse) ‚zusammenzusehen' (1459b19). Als eine Durchschnittsregel (und hier handelt es sich wirklich einmal um eine Regel bei Aristoteles) gibt er an, die Länge eines Epos solle etwa der von drei Tragödien entsprechen. Wenn man nachrechnet, wären das ca. 4000 Verse, d. h. etwa ein Drittel der *Odyssee* und ein Viertel der *Ilias*.

Die eben ausgesprochene (Durchschnitts-)Regel durchbricht Aristoteles gleich im nächsten Satz, in dem er es für die Eigentümlichkeit des Epos erklärt, dass es die Möglichkeit zu einer erheblichen Ausdehnung des Umfangs hat und dass diese Ausdehnung bedeutende Vorzüge mit sich bringen kann. Die Möglichkeit der Ausdehnung kommt aus der Darstellungsweise. Im Erzählbericht nämlich könne man anders als in der Tragödie mehrere Teilhandlungen, die gleichzeitig ablaufen, darstellen. Das kann die Tragödie nicht, weil sie Handlung direkt ausführen lässt und deshalb an das auf der Bühne jeweils gerade Sichtbare gebunden ist und zudem an das, was sie einem der Akteure selbst in den Mund legen kann. Homer dagegen kann z. B. berichten, wie sich Odysseus und Eumaios eine ganze Nacht lang unterhalten (XV, V. 301–495), während Telemach zu Schiff auf der Rückfahrt von Sparta nach Hause ist (bei der Abfahrt endet XV, V. 1–300; zu dieser Kompositionsweise Homers s. Siegmann 1987, S. 124–143).

Nützt eine Dichtung diese Möglichkeit, die auch in einer linear-additiven Erzählung nicht möglich ist – in der Neuzeit gilt sie weithin als unepisch – in der richtigen Weise, d. h. so, dass die parallelen Teilhandlungen funktional zu einer Einheit zusammenwirken, dann gewinnt sie dadurch große Vorzüge: Ihre Inhalte wirken bedeutender, ‚erhabener' (1459b28f.; z. B. ist es nicht irgendeine Nacht, in der Telemach unterwegs ist, es ist die Nacht, in der sein Vater bereits bei seinem alten Diener angekommen ist; diese, nicht eine bloß zeitliche Koinzidenz macht die Bedeutung dieser Nacht sichtbar), sie kann gleichzeitig unterschiedliche Gefühle erwecken, ihre Darstellung auf abwechslungsreiche Weise gliedern und den Überdruss an einer zu eintönigen Darstellung vermeiden.

§ 3 Das zu einer epischen Darstellung passende Versmaß (59b31–60a5)

Die meisten griechischen und lateinischen Epen sind in Hexametern verfasst. Aristoteles hält dieses historische Faktum nicht für beliebig, sondern für das Ergebnis eines sinnvollen ‚Anpassungsprozesses'. Natürlich kennt auch er die Vorgeschichte des Homerischen Epos nicht, er beruft sich zur Unterstützung seiner These auch nicht auf die Entstehungsgeschichte des Epos, sondern darauf, dass Versuche in der für ihn geschichtlich überschaubaren Zeit, epische Erzählberichte in anderen Metren oder in einer Mischung von Versmaßen (wie in der Tragödie oder der Lyrik) zu schreiben, nicht gelungen seien. Jamben und Tetrameter seien zu dynamisch, zu sehr auf die Darstellung von Bewegung hin angelegt, der Tetrameter für die Bewegung des Tanzes, der Jambus für das dialogische Hin und Her beim Sprechen (s. auch o. zu Kap. 4, 1448b30–32, 1449a25–28). Der Hexameter, der in gleichmäßiger Folge immer ein (musikalisch) betontes Element aus mehreren unbeton-

ten heraushebt, habe diese Aufgeregtheit nicht an sich, sondern bietet ein stabil ruhiges Fortschreiten, das dadurch den Eindruck, Gewichtiges, Bedeutendes zu sagen, unterstützt. Deshalb sei der Hexameter für Glossen und Metaphern, d.h. für eine vom gewöhnlichen Sprachgebrauch abweichende Ausdrucksweise, besonders geeignet. Da es für das Epos charakteristisch ist, dass es von Berichtenswertem, d.h. von Außergewöhnlichem, Staunenerregendem usw. erzählt, ist also der Hexameter mit seiner Eignung für eine vom Üblichen abweichende Redeweise das ‚passende' Versmaß. Dieses ‚passende' Versmaß wurde, wie Aristoteles selbst sagt, durch ‚Erfahrung' (*peíra*) gefunden, es hat sich nicht in einem natürlichen, ‚naturwüchsigen' Prozess entwickelt.

§4 Die beste Darstellungsweise im Epos ist *mimetisch* (60a5–11)

Schon im 4. Kapitel hat Aristoteles nach dem Hinweis, dass das Epos im Hexameter (dem ‚heroischen' Versmaß) die passende Versform gefunden habe, darauf verwiesen, dass Homer darüber hinaus auch dadurch paradigmatisch geworden sei, dass er gezeigt habe, wie auch die epische *Mimesis* eine „*dramatische Mimesis*" sein könne (1448b34–36). Dass ‚*dramatisch*' ‚auf eine funktionale Handlungseinheit bezogen' meint, erläutert der Anfang des 23. Kapitels (s. o. S. 672). In diesem Abschnitt des 24. Kapitels ergänzt Aristoteles diesen Aspekt um eine Erklärung, was im Epos *Mimesis* bedeutet. Es heißt: Ein Epiker soll sich nicht selbst in langen ‚Vorreden' über seine Personen und deren jeweiligen Zustand darstellen, sondern er soll einen Mann oder eine Frau so vorführen, dass ⟨alles, was sie sagen oder tun⟩ für sie charakteristisch ist. Dann sei er *mimētḗs*, wie es ein Dichter sein soll.

§5 Die Steigerung der Aufmerksamkeit durch das *Wunderbare* und *Unlogische* im Epos (60a11–b2)

Dass das Staunen nicht nur der Anfang von Philosophie und Wissenschaft, sondern auch der Kunst ist, ist eine Überzeugung, die Aristoteles auch in der *Poetik* immer wieder vertritt und festhält (s. o. Kap. 9, S. 375f. und S. 401ff.). Eine Handlungsdarstellung muss folgerichtig sein, nicht im Sinn einer postulierten Folgerichtigkeit des Weltlaufs, sondern der aus den Motiven der Handelnden sich ergebenden Schritte auf ein – subjektives – Ziel hin. Diese innere Folgerichtigkeit tritt aber deutlicher in Erscheinung und erregt eine stärkere Gefühlswirkung, wenn man sie nicht schon ständig vor Augen hat, weil man leicht den Fortgang der Handlung vervollständigen kann, sondern wenn sie unerwartet eintritt, aber so, dass einem dann mit einem Mal die

ganze auf diese Folge hinsteuernde Logik vor Augen steht. Dies gilt in analoger Weise für die Leser/Zuschauer wie für die Personen einer Dichtung.

Das Epos hat eine seiner Besonderheiten darin, dass es diese Steigerung der Aufmerksamkeit durch etwas, was Staunen und Verwunderung erregt, leichter und besser erzeugen kann als eine dramatische Dichtung, weil man die Handlung nicht direkt vor Augen hat. Dafür, dass dieses Staunenerregende gefällt, beruft sich Aristoteles auf die allgemeine Erfahrung: Jeder übertreibe beim Erzählen aus eben diesem Grund. Deshalb bespricht er noch einige Verfahrensmöglichkeiten, wie man solche Täuschungen in eine Darstellung so einfügen kann, dass sie nicht stören: Man kann Beglaubigungen auf falsche, aber scheinbar überzeugende Schlüsse stützen (1460a18–26); man kann, wenn etwas zwar möglich ist, aber die Wahrscheinlichkeit gegen sich hat, auf etwas Wahrscheinliches ausweichen, auch wenn es unmöglich ist (1460a26f.); man kann das Unglaubwürdige und Unpassende in die Vorgeschichte der Handlung, die man darstellt, verlegen (1460a27–34); oder man kann dem Unglaubwürdigen den Charakter des Außergewöhnlichen, Märchenhaften geben (1460a34–b2).

§6 Besondere Anforderungen an den Stil im Epos (60b2–5)

In einer erzählenden Dichtung gibt es, ihrem narrativen Charakter entsprechend, immer wieder Partien, in denen nur vom Geschehensfortgang berichtet wird, ohne dass die Handelnden in Entscheidungssituationen gezeigt werden, in denen sie etwas vorziehen oder meiden oder etwas in Rede und Argumentation darlegen oder verteidigen. Bei solchen Partien, in denen die Handlung ruht, rät Aristoteles, sie sprachlich besonders gut auszuarbeiten. Dieses Ausarbeiten, Ausfeilen dürfe aber nicht dazu führen, dass charakteristische Verhaltens- und Ausdrucksweisen der Handelnden überdeckt werden. Eine gleichmäßige, die gesamte Sprechweise durchorganisierende Rhetorisierung der Sprache z. B. hätte genau die Wirkung, die Aristoteles vermieden sehen möchte. Sophokles z. B. sagt von sich selbst, er habe (gegenüber der insgesamt pathetisch-hohen Sprache des Aischylos) größten Wert darauf gelegt, seinen Charakteren jeweils den für sie prägnantesten Ausdruck zu geben (s. o. Kap. 18, S. 561). So spricht z. B. in der *Antigone* des Sophokles der Wächter eine bäuerlich-burleske Sprache, die weit entfernt von der Stilhöhe ist, in der Kreon und Antigone reden. In den Tragödien Senecas dagegen findet man eine durchgehend artifizielle, ein gleiches, durchgestaltetes Niveau einhaltende rhetorische Redeweise. Den möglichen formal-stilistischen Vorzügen einer solchen Sprache steht ihr Mangel an charakteristischer Differenzierung entgegen.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Die Bauformen des Epos, ihre Vollendung durch Homer (59b8–16)

Die Schwierigkeiten der Erklärung des Anfangs des 24. Kapitels lösen sich, wenn man die Herleitung der scheinbar von der Analyse der Teile der Tragödie des 6. bis 12. Kapitels abweichenden Einteilung so vornimmt, wie sie sich aus der genaueren Erklärung des 18. Kapitels (s. dort, S. 557ff.) ergibt. Von den sechs Teilen der Tragödie kommen für das Epos *mýthos*, *éthos*, *diánoia*, *léxis* in Frage. Beim *Mythos* kommen die Unterteilungen in *einfach* und *komplex* dazu. Beide Weisen der Mythosgestaltung haben ein mit Leid verbundenes Handeln. Für den *komplexen Mythos* sind *Wiedererkennungen* und *Handlungsumschwünge* das Spezifikum, so dass in ihm eher die Art der Handlungskomposition in den Vordergrund tritt, während die einsträngige Handlung auf das Unglück, auf das sie zustrebt, konzentriert ist. Bei jeder Form der Mythosgestaltung muss zusätzlich die Herleitung aus dem Charakter (*éthos*, *diánoia*) und die dazu passende *Ausdrucksweise* (*léxis*) gefunden werden.

Da es im Sinn der Analysen des 18. Kapitels am besten ist, wenn in einer Dichtung möglichst viele dieser Darstellungsmöglichkeiten verwirklicht sind, zeigt Aristoteles, dass Homer auch unter diesem Gesichtspunkt seine Kunst souverän beherrscht. Er stellt fest, dass Homer alle Darstellungsmöglichkeiten hinreichend beachtet, in *Ilias* und *Odyssee* aber unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt habe. Die *Ilias* sei ‚*einfach*' und auf die Darstellung von *Leid* konzentriert (‚*pathetisch*'), die *Odyssee komplex*, sie sei geradezu durchgängig *Wiedererkennung* und auf die Darstellung charakteristischen Verhaltens konzentriert (‚*ethisch*'). *Éthos*, *diánoia*, *léxis* seien in beiden Werken vollkommen ausgearbeitet.

Das hohe Lob, Homer habe von allen Darstellungsmöglichkeiten hinreichenden Gebrauch gemacht, macht es zumindest sehr wahrscheinlich, dass ihm dies tatsächlich in seinen beiden Epen so weit wie irgend möglich gelungen ist. Die *Ilias* wie die *Odyssee* stellen ein von den einzelnen Charakteren geprägtes Handeln dar, zeigen, wie die Einzelnen sich in einer zu ihrer Denkweise passenden Form ausdrücken, enthalten großes Leid usw. Die Unterschiede ergeben sich aus der Akzentsetzung. Die *Odyssee* lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers oder Lesers in besonderer Weise auf die Verhaltens- und Äußerungsformen, die für einen Odysseus, seine ihm kongeniale Frau Penelope und den ihnen nacheifernden Telemach charakteristisch sind. Man ist gespannt, wie dieser Odysseus auch noch diese und diese Aufgabe meistert usw. Natürlich enthält auch die *Odyssee* viel und großes Leid, auch Odysseus ist ein ‚viel Duldender', aber es steht nicht so im Vordergrund wie in der

Ilias. Bei ihr weisen umgekehrt schon die ersten Verse auf die ‚unzählbar vielen' Schmerzen hin, die der Streit der Könige gebracht hat.

Von der *Ilias* sagt Aristoteles, sie habe einen einfachen, einsträngigen Handlungsverlauf. Das halten viele für falsch, da doch der Wiedereintritt Achills in den Kampf nach dem Tod des Patroklos einen Handlungsumschwung, eine *Peripetie* bedeute. Als ein Handlungsumschwung ‚in das Gegenteil ⟨dessen, was intendiert war⟩' (Kap. 11, s. o. S. 429ff.) erscheint dieser Wiedereintritt in den Kampf aber nur, wenn man nur das von außen sichtbare Verhalten Achills berücksichtigt. Denn innerlich hatte Achill mindestens seit der Rede des Aias (*Ilias* IX, V. 644–655) die Tendenz, wieder mitzukämpfen. Sie wurde nach dem Weggang der Bittgesandtschaft immer stärker in ihm, die Aussendung des Patroklos in seiner eigenen Rüstung bezeugt eine noch deutlichere Steigerung dieser Tendenz. Der Wiedereintritt in den Kampf ist also kein ‚Umschwung der Handlung in das Gegenteil dessen, was intendiert war', sondern setzt Achills innere Tendenzen konsequent fort und um. Der Wiedereintritt Achills in den Kampf hat einen Geschehensumschwung für die Kämpfe der Griechen zur Folge, sie sind von da an wieder erfolgreich, es ist kein Umschwung im Handeln des Achill.

Dass die *Odyssee* durch und durch ‚*Wiedererkennung*' ist, steht außer Frage. Allein Odysseus wird viele Male von verschiedenen Personen ‚wiedererkannt' (von den Phäaken (IX, V. 19ff.); von Polyphem, (IX, V. 502ff.); von seiner Mutter (XI, V. 153); von Agamemnon (XI, V. 390); von Achill (XI, V. 471); von Aias (XI, V. 543); von Telemach (XVI, V. 186ff.); von seinem Hund Argos (XVII, V. 301f.); von seiner alten Amme Eurykleia (XIX, V. 474ff.); von seinen treuen Hirten Eumaios und Philoitios (XXI, V. 207ff.); von den Freiern (XXII, V. 35ff.); von seiner Frau Penelope (XXIII, V. 205) und von seinem Vater Laertes (XXIV, V. 321ff.)).

Einen ‚Handlungsumschwung in das Gegenteil dessen, was intendiert war', enthält im übrigen auch die *Odyssee* nicht. Vom Geschehen her kann man sagen, dass der Augenblick, in dem Penelope Odysseus den Bogen in die Hand spielt, die Wende zum Guten für Odysseus bringt. Es ist aber keine Wende in den Handlungsintentionen des Odysseus; er erreicht nicht wie im *Ödipus* der Bote aus Korinth, der Freude bringen wollte, Leid, sondern er erreicht genau das, was er konsequent und wohl durchdacht angestrebt hatte. Außerdem ist es ja keine Wende vom Glück ins Unglück, sondern eine, wenn auch mit viel vorausgehendem und begleitendem Leid gelingende Wende zum Guten.

Zu § 4: Die beste Darstellungsweise im Epos ist *mimetisch* (60a5–11)

Der Sinn der knappen Aussagen dieser Partie ist umstritten. Im 3. Kapitel hat Aristoteles die *‚mimetische Darstellungsweise'* in Gegensatz zur *‚berichtenden'* gestellt, weil sie Reden und Handlungen von den Handelnden selbst ausführen lässt. ‚Mimetisch' meint hier also die Darstellungsform des Dramas.

Allein auf diese bloße Form der Darstellung kann Aristoteles sich aber hier kaum beziehen, denn die Kapitel 23 und 24 handeln ausdrücklich von Dichtung *„in berichtender Darstellungsweise"* (1459a17), auf deren Besonderheit sich Aristoteles bei der Behandlung der Vorzüge des größeren Umfangs des Epos zudem gerade berufen hatte. Er kann kaum von der *berichtenden Darstellungsweise* sagen wollen, sie sei am besten, wenn sie nicht berichtend, sondern direkt darstellend ist.

Der Sinn von *Mimesis* in 1460a8 wird aber dadurch präzisiert, dass diese *Mimesis* das ausmachen soll, was einen Dichter zum Dichter macht (1460a5–8). Diese poetische *Mimesis* ist im Sinn des 9. Kapitels der direkte Ausdruck der allgemeinen Beschaffenheit eines Charakters in einer einzelnen Handlung. Verfehlen kann man diese poetische *Mimesis* in jeder Darstellungsweise, in der *dramatischen* wie in der *‚dihegematischen'* (erzählenden) des Epos. Vom indirekten Bericht zur direkten Rede überzugehen, macht daher einen Text nicht zugleich auch schon ‚mimetisch' in diesem poetologischen Sinn. Auch bei einer direkten Rede kann es der Fall sein, dass sie keinerlei Charakter zum Ausdruck bringt. Genau dies aber, Charakter zu haben, lobt Aristoteles an den von Homer dargestellten Personen und nennt Homer deshalb einen Dichter, der wisse, in welcher Weise er ‚nachahmen' müsse.

Nicht nur der Unterschied zwischen erzählendem Bericht und direkter Rede aber hat keinen Einfluss darauf, ob eine Darstellung charakteristisch ist oder nicht, auch ein anderer Interpretationsvorschlag führt auf einen Unterschied, der dafür nicht relevant ist. Dieser Vorschlag ist: Aristoteles könnte einen Vorbehalt (wie ihn viele Platon zuschreiben) dagegen haben, dass ein Dichter in seiner Erzählung selbst in Ich-Form spricht. Anders als wenn eine Figur der Erzählung (wie etwa Odysseus, der den Phäaken seine Leidensgeschichte erzählt, *Odyssee* VI–XII) in Ich-Form redet, könnte der in Ich-Form sprechende Autor den fiktionalen Charakter der von ihm erdichteten Erzählung verdecken. Wenn eine leidende Figur wie etwa Hekabe an den Göttern zweifelt, ist das ihre Perspektive im Stück (Euripides, *Troerinnen*, V. 469–473, V. 1240–1246), wenn Homer selbst in einem auktorialen Kommentar sagt *„Athene hat ihnen den Verstand genommen"* (*Ilias* XVIII, V. 310–313), könnte das als eine von seiner Autorität gestützte Meinung, also z. B. als eine wirklich von ihm gemeinte theologische Aussage verstanden

werden, da der Erzähler der Geschichte in diesem Fall mit dem Autor identisch zu sein scheint.

Aristoteles macht aber mehrfach in der *Poetik* deutlich, dass für ihn der Unterschied, ob eine Dichtung Fingiertes oder Wirkliches darstellt, irrelevant ist (1451b19–26, 1453b25f., 1455a34f.). Auf beide Weisen kann gute wie schlechte Dichtung entstehen, und nur die Frage, was gute Dichtung ausmacht, ist poetisch relevant, denn nur gute Dichtung ist ‚*der Kunst gemäß*'. Relevant für diese Frage aber ist, ob eine Dichtung eine einheitliche Handlungskomposition hat, und dies hängt davon ab, ob die Handlung ihr Einheitsprinzip in einem Charakter hat.

Dass Homer sich nicht selbst über das ganze Werk hin in den Vordergrund dränge, sondern nach wenigen einleitenden Worten seine Personen in charakteristischen Reden und Handlungen zeige, muss also den Unterschied meinen zwischen einem Reden *über* das, was die Handelnden reden, fühlen und tun, und einer direkten Darstellung dieses Redens und Tuns selbst. Diesen Unterschied kann es in Formen des Berichts ebenso geben wie in direkten Reden.

Dass Homer tatsächlich wenig über seine Personen redet, ist auch in der neueren Forschung oft festgestellt worden. Es scheint ja so zu sein, als beschreibe er einfach die objektiven Vorgänge, wie sie sich dem Auge des Betrachters darbieten (auf diese Besonderheit gründet Auerbach 1983, S. 171–186 den Unterschied zwischen griechischem und jüdisch-christlichem Denken). Auch wenn seine Personen Empfindungen haben, spricht er nicht über ihre Gefühle, sondern berichtet nur, was sie im Zustand dieser Gefühle tun oder äußern. Deshalb scheint es vielen auch, dass Homer noch gar kein Bewusstsein von dem inneren Zusammenhang unter diesen Äußerungen gehabt habe und damit auch keine Fähigkeit, eine innere, charakterliche Entwicklung seiner Personen zu kennen. Bei der Homerinterpretation von einer psychologischen Charakterzeichnung zu sprechen heißt, so sind und so waren vor allem viele lange überzeugt, Modernes in Homer hineintragen.

Im Gegensatz zu diesem modernen Ausschluss des Psychologischen aus Homer lobt Aristoteles Homer gerade wegen seiner Kunst der Charakterzeichnung. Die Berechtigung dieser Hochschätzung findet eine reiche Bestätigung im Text der Homerischen Epen (s. Schmitt 2001a). Ein heutiger Leser findet bei Homer nicht, was er von einem auktorialen oder auch personalen Erzähler aus der Perspektive des Erzählers oder Achills zu hören gewohnt ist. Er hört nicht, Achill habe sich ganz in sich selbst zurückgezogen, sei völlig in seinem Groll über die Niedertracht Agamemnons gefangen, nehme seine Umwelt überhaupt nicht mehr wahr usw., und auch nichts davon, dass er von den schrecklichen Berichten seiner Freunde doch beeindruckt gewesen und innerlich hin und her gerissen gewesen sei. Statt dessen liest

man, wie Achill im Zelt sitzt und auf der Laute spielt, dann aber auf dem Deck seines Schiffes steht und seinen Patroklos losschickt, um zu erkunden, wen es gerade so schlimm getroffen habe, usw.

Aber nicht nur längere innere Entwicklungen stellt Homer auf diese Weise dar, auch im einzelnen verfährt er entsprechend, etwa als er schildert, wie der junge, schon herangereifte Telemach Athene in Gestalt des Mentes empfängt. Er schreibt nicht von einer erstaunlichen Herzensbildung, die Telemach schon besitzt, seiner zurückhaltenden Höflichkeit, seiner Fürsorglichkeit, mit der er den Fremden vor dem Lärmen und den Unverschämtheiten der Freier zu schützen sucht, usw., sondern er stellt ‚einfach' dar, was jemand, der so denkt und empfindet, in dieser Situation tut (*Odyssee* I, V. 113–143).

Dass diese Art der Darstellung eine große Übereinstimmung mit der Aristotelischen Gefühlsdeutung hat, habe ich bei der Behandlung der *Katharsis* ausführlicher zu zeigen versucht (s. o. zu Kap. 6, S. 333ff., und 13, S. 476ff.). Wer ein Gefühl (mehr oder weniger bewusst) ‚empfindet', hat bereits eine Vielzahl innerpsychischer Aktivitäten gedeutet und zu einem Ganzen zusammengefasst. Telemachs herzliche, fürsorgliche, über Ungehöriges empörte Gefühle (usw.), die er in dieser Situation zeigt, sind Ergebnis komplexer psychischer Akte, die außerdem mit diesen oder ähnlichen Gefühlsbegriffen nie in ihrer Konkretheit beschrieben werden könnten. Denn Telemach ist z. B. nicht einfach empört, sondern er ist über die Unverschämtheit dieser Freier gegenüber diesem von ihnen schlecht behandelten Gast empört, usw. Das, was Homer scheinbar nur objektiv berichtet, z. B. „*sie selbst aber* (d. h. Athene, die ihm als ein Gast namens Mentes erscheint) *führte er zu einem Stuhl mit Lehnen, über den er eine Decke breitete, einem schönen, kunstvollen Stuhl, unter dem ein Schemel war für die Füße. Daneben aber stellte er für sich selbst einen Sessel, einen kunstvoll verzierten, entfernt von den Freiern, damit der Gast nicht von dem Lärmen belästigt würde und die Freude am Essen verlöre ...*" (*Odyssee* I, V. 130–134), teilt in Wahrheit in konkreter Einzelheit genau das mit, was eine Beschreibung der Gefühle Telemachs nicht leisten könnte: seine höfliche Achtung vor diesem Gast, sein Bedürfnis ihn zu schützen, seine Fürsorglichkeit, seinen Unwillen über die Unverschämtheit der Freier usw.

Wer diese Einzelheiten darstellt, stellt tatsächlich genau dar, was gerade in jemandem vorgeht, wer dagegen die Gefühle beschreibt, die jemand empfinde, überlässt es dem Leser, sich vorzustellen, welche einzelnen, inneren, einander stärkenden oder behindernden Aktivitäten er gerade entwickelt, ja der Leser muss dem Autor vertrauen, denn er kann nicht kontrollieren, ob er wirklich alles über seine Personen weiß. Dass die Kluft zwischen der Behauptung, etwa: ‚Er ist verliebt', und der Wirklichkeit selbst durch eine pointillierte Darstellung des Bewusstseinsstroms nicht schließbar ist, hat die Literatur der Moderne vielfach erprobt. Diese Kluft zwischen dem Bewusst-

sein von einem Gefühl und seiner inneren Wirklichkeit selbst gibt es in dieser Homerischen Darstellungsweise nicht. Denn entweder entspricht das, was Homer darstellt, dem, was ein bestimmtes Gefühl ausmacht – dann wird man es, sofern man das Dargestellte begriffen hat, einfach mitempfinden –, oder es entspricht ihm nicht, dann ist das Falsche nicht nur behauptet, sondern konkret dargestellt. Man wird dann, sofern man es bemerkt, in seiner Empfindung gestört sein und kann in kritischer Reflexion das Nichtpassende identifizieren.

Zu § 5: Die Steigerung der Aufmerksamkeit durch das *Wunderbare* und *Unlogische* im Epos (60a11–b2)

Dass man das, was Staunen, Be- und Verwunderung erregt, im Epos leichter darstellen könne als in der Tragödie, begründet Aristoteles zuerst damit, dass etwas, was von der üblichen Logik (d. h. dem Wahrscheinlichen der Normalität) abweicht, im Epos weniger auffällt, weil man die Handlung nicht direkt vor Augen habe (1460a11–14).

In der Art, wie Homer die Verfolgung Hektors durch Achill (*Ilias* XXII, V. 131ff.) beschreibt, war offenbar von der zeitgenössischen Literarkritik, deren philologische Pedanterie Platon wie Aristoteles immer wieder bloßstellen (s. o. zu Kap. 22, S. 643), ein Kunstfehler entdeckt worden. Hektor versucht immer wieder, in die Nähe der Stadtmauer zu kommen, da er dort durch die Pfeile der Verteidiger vor Achill geschützt werden könnte. Achill andererseits gibt mit dem Kopf seinen Leuten Zeichen, nicht auf Hektor zu schießen, damit er nicht nur der zweite wäre, der Hektor trifft (XXII, V. 205–208). Während Hektors Verhalten logisch sei, hielt man Achills Verhalten für unnormal und lächerlich. Aristoteles verteidigt diesen ‚Kunstfehler' als etwas, was sich das Epos erlauben kann, weil man die Situation nicht direkt vor Augen hat (s. auch Kap. 25, 1460b26).

Auch im weiteren Verlauf dieser Passage beschäftigt sich Aristoteles nicht mit der in seinem Sinn wichtigsten und richtigen Form, Staunen zu erregen, wie er sie am Ende des 9. Kapitels charakterisiert hat (dass etwas zwingend aufeinander folgt, aber wider alles Erwarten, 1452a4–7), sondern mit Formen der Übertreibung, der Abweichung vom Normalen und vernünftig zu Erwartenden. Solche Abweichungen von der ‚Vernunft' müssen glaubwürdig sein. Wie man dies im Epos besser zuwege bringt, was aber andererseits auf keinen Fall erlaubt ist, erläutert Aristoteles an einigen Beispielen.

1. (1460a18–26): In der *Odyssee* täuscht Odysseus sogar seine Frau über seine Identität und gibt sich als ein Freund des Odysseus aus. Zur Beglaubigung beschreibt er ihr ausführlich die Kleider, die Odysseus trug. Daraufhin glaubt ihm Penelope (XIX, V. 215–260). Auf dieses Beispiel verweist Aristo-

teles, um zu demonstrieren, wie man sich durch geschickte Täuschung Beglaubigung verschaffen kann. Penelopes Vertrauen beruht ja auf einem Fehlschluss. Weil der Fremde weiß, welche Kleider Odysseus trug, muss er ihn, so schließt sie, auch selbst gesehen haben, denn das ist die Voraussetzung für dieses Wissen. Sie schließt also: ‚Weil das Zweite, deshalb auch das Erste.' Solche Schlüsse ziehe ‚die Seele' leicht, d. h., es ist wahrscheinlich, dass man jemanden auf diese Weise täuschen kann. Homer (als Menschenkenner) sei Meister und Vorbild in dieser Art, etwas durch Fehlschlüsse zu beglaubigen, gewesen.

2. (1460b26f.): Vermutlich als eine direkte Folge aus der Analyse dieser Homerischen Beglaubigungsstrategie stellt Aristoteles fest, es sei besser, etwas *„Unmögliches, aber Wahrscheinliches"* als etwas *„Mögliches, aber Unglaubwürdiges"* darzustellen. Nach allem, was der *Poetik* über die Rolle des Wahrscheinlichen zu entnehmen ist, ist kaum denkbar, dass Aristoteles in einer unvermittelt eingeführten Wende die Wahrscheinlichkeit des Durchschnittsgeschehens nun doch zum Maßstab des poetisch Darstellungswürdigen machen wollte (etwa um der Dichtung wenigstens unter einem Nebenaspekt eine Abweichung vom Wirklichen, Wahren und Möglichen zu gestatten und ihr die Schöpfung fiktiver Welten nach eigenen Gesetzen einzuräumen, fiktive Inhalte lässt Aristoteles aber ohnehin zu; wenn er es an dieser Stelle zum ersten Mal erlauben würde, geschähe dies ohne jede Begründung).

Im Blick auf die Probleme des Odysseus kann man aber gut verstehen, dass es ihm kaum hätte gelingen können, sich seiner Frau glaubwürdig als er selbst vorzustellen. Dass er Odysseus gekannt hat, erscheint aus der Detailkenntnis, die er von dessen Aussehen hat, vertrauenswürdig, dass er selbst dieser Odysseus ist, keineswegs. Es war für ihn also besser, das Falsche, ja Unmögliche (er kann nicht sein eigener Bekannter sein), aber Wahrscheinliche zu beglaubigen, als den Versuch zu machen, die ganz unglaubhafte Wahrheit selbst vorzubringen.

Der Zusammenhang innerhalb der *Poetik*, in dem Aristoteles von diesen Beglaubigungsverfahren spricht, macht ziemlich klar, dass er hier nicht die Wahrscheinlichkeit meint, die die Einheitlichkeit des Zusammenhangs eines *Mythos* ausmacht, sondern die Wahrscheinlichkeit der alltäglichen Wirklichkeit und dabei auf das Detailproblem konzentriert ist, wie man innerhalb einer wahrscheinlich zum Charakter eines Individuums passenden Handlung Staunen erregen könne. Es geht also nicht um Probleme der Handlungskomposition, sondern um Formen der ‚Steigerung' (*aúxēsis*), besonders im Epos. Dass Aristoteles eine Verletzung der Wahrscheinlichkeit der Handlungskomposition selbst für nicht tolerabel hält, sagt er gleich im nächsten Abschnitt ausdrücklich.

3. (1460b27–34): Aus Teilen, die nicht zusammenpassen, dürfe man auf keinen Fall die Handlungsfolge selbst zusammenstellen. Wenn man doch

einmal in eine Geschichte etwas aufnimmt, was der Handlungskonsequenz eines Charakters widerspricht, z. B., dass ein Mann wie Ödipus nicht gewusst haben soll, wie Laios umkam, dann soll man eine solche Unlogik wenigstens nicht in den dargestellten Handlungsverlauf selbst hineinkonstruieren. Sophokles habe diese Inkonsistenz in die – nur erzählte – Vorgeschichte verlegt, innerhalb eines Dramenverlaufs selbst dürfe derartiges gar nicht vorkommen. Als Beispiel für diesen Fehler verweist Aristoteles auf die Sophokleische *Elektra* und auf die *Myser* (vermutlich) des Aischylos (aber auch das Sophokleische Drama *Myser* kann gemeint sein). In der *Elektra* gibt Orest seinem Erzieher den Auftrag, im Palast zu berichten, er, Orest, sei bei den Pythischen Spielen ums Leben gekommen (V. 44–50). Das kann Orest nicht von sich sagen lassen, denn es passt nicht zu seiner Geschichte, da es Pythische Spiele erst Jahrhunderte nach seinem Tod gegeben hat. Ähnlich wie von dem Zusammenhang von Charakter und Handlung hatte Aristoteles auch von den Grundelementen einer überlieferten Geschichte gesagt, dass man sie nicht auflösen, d. h. Widersprechendes in sie aufnehmen dürfe (Kap. 14, 1453b22–26), da man sonst eine Geschichte überhaupt nicht mehr wiedererkennen könne (es wäre, wie wenn jemand berichtete, Wallenstein habe Dresden bombardieren lassen). Das Problem ist also nicht, dass sich Sophokles einen Anachronismus erlaubt (zu den Anachronismen bei den antiken Tragikern immer noch aufschlussreich: Stricker 1880), sondern dass er einen solchen Anachronismus zulässt, der den Orest-Mythos aufhebt.

Worin die Verletzung der Logik in den *Mysern* bestand, ist nicht mehr zu ermitteln. Hauptperson der *Myser* ist Telephos, der Sohn einer von Herakles verführten Priesterin (Auge), der ein der Geschichte des Ödipus verwandtes Schicksal hat: Auch er heiratet – allerdings nur beinahe – seine Mutter.

Die Legitimation solcher Inkonsistenzen, die man auch heute öfter hören kann, man benötige sie für eine Handlung, ohne sie könne die Handlung nicht durchgeführt werden, nennt Aristoteles lächerlich. Eine Handlung, die Inkonsistenzen nötig habe, dürfe man von Anfang an nicht konstruieren.

4. (1460a34–b1): Auf eine letzte Form der – im Epos – erlaubten Steigerung verweist Aristoteles wieder an einem Beispiel aus der *Odyssee*. Homer berichtet im Buch XIII (V. 70–125), dass die Phäaken Odysseus mit dem Schiff nach Hause gefahren haben. Odysseus legt sich nieder und *„ihm fiel auf die Lider erquickender Schlaf, nicht zu erwecken, der schönste, der fast dem Tod gleicht“* (V. 78–80), er schläft so fest, dass er gar nicht merkt, wie ihn die Phäaken nach der Ankunft aus dem Schiff an Land tragen. Dass er nicht einmal bei diesem Transport aufgewacht sein soll, war auch einer der ‚Kunstfehler‘, die man Homer nachgerechnet hat. Aristoteles entkräftet die Kritik mit dem Hinweis auf die Schönheit der Darstellung, die bewirke, dass man den Fehler gar nicht bemerke. Außerdem gehört dieser Fehler, wie das 25. Kapitel darlegen wird, zu den Fehlern, die nicht aus der Kunst kom-

men. Zu wissen, wie tief ein Schlaf sein kann, ist Sache des Mediziners, nicht des Dichters.

Literatur zu den Kapiteln 23 und 24:

Zum Epos: Auerbach 1946, Friedrich 1975, 1983; Halliwell 1986, S. 253–285; Köhnken 1990; Koster 1970; Nickau 1966; Salanitro 1999; Schmitt 1990a, 1996; Schwinge 1990; Siegmann 1987, S. 124–143; Stricker 1880; Vuillemin 1981.

Zu Aristoteles und Homer: Gallavotti 1968; Hogan 1973; Lohmann 1992; Puelma 1989; Young 1983.

Kapitel 25

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Am Schluss seiner *Poetik* greift Aristoteles in eine seit dem 5. Jahrhundert breit geführte Diskussion um Maßstäbe und Verfahren der Bewertung von Literatur ein und skizziert, wie sich in dem von ihm entwickelten Theorierahmen die am häufigsten behandelten Probleme lösen lassen. Von den Themen, über die in dieser uns weitgehend unbekannten Diskussion gesprochen wurde, gibt dieses Kapitel immerhin einen gewissen Eindruck. Aristoteles gliedert seine Behandlung in drei Abschnitte:

1. Er beginnt mit einer methodischen Vorüberlegung: Dichtung ist wie alle Künste (1) eine Form der *Nachahmung*, sie zeigt also nicht die Gegenstände selbst, sondern etwas ihnen unter verschiedenen Aspekten Gleiches. (2) Ihr *Darstellungsmedium* ist eine poetische, vom üblichen Sprachgebrauch vielfältig abweichende Ausdrucksweise. Ihr Darstellungsziel ist (3) die Darstellung eines *Mythos*, einer einheitlichen Handlungskomposition. Die Frage, ob eine dichterische Darstellung richtig oder falsch ist, muss also auf diese Bedingungen bezogen werden.

2. Aus diesen methodischen Vorüberlegungen ergibt sich, dass man bei kritischen Einwendungen gegen ein Dichtwerk unterscheiden muss zwischen Verstößen, die die Dichtung selbst betreffen, d.h., die den genannten drei Bedingungen nicht genügen, und Verstößen, die ein Dichter aus nicht poetisch relevanten Gründen macht, z.B., weil er einen medizinischen Vorgang falsch beschreibt.

Die poetisch relevanten Verstöße fasst Aristoteles unter dem Gesichtspunkt des ‚*Unmöglichen*‘ zusammen und diskutiert zwei Verteidigungsmöglichkeiten.

Formen der Kritik, die die Dichtung nur von außen, ‚akzidentell' betreffen, beruhen nach Aristoteles auf einem ungenügenden begrifflichen Verständnis folgender 4 Bereiche: (1) der besonderen Form der poetischen Wahrheit, (2) der Moralbedingungen beim Handeln, (3) der Besonderheiten einer poetischen Sprache, (4) der Konstruktion von Widersprüchen.

Diese Einwände kommen von außen, weil sie die Dichtung an ihr fremden Maßstäben messen.

3. Der letzte Abschnitt gibt einige grundsätzliche Hinweise, welche Fehler und Anstöße man mit Hilfe der besprochenen Verteidigungsstrategien zu Recht zurückweisen kann und welche Kritik akzeptiert werden muss.

§ 1 Methodischer Ausgangspunkt der Bewertung von Dichtung (60b6–15)

Dichtung ist nach Aristoteles (1) wie alle anderen Künste eine Form der *Nachahmung*, und zwar (2) im *Medium* der Sprache. Sie erfüllt (3) in richtiger Weise ihr *Werk*, wenn sie eine einheitliche, aus dem Charakter abgeleitete Handlung darstellt. An diesen Grundbestimmungen muss sich das Urteil über Dichtung ausrichten.

(1) Wenn Dichtung eine Form künstlerischer Nachahmung ist, ist sie etwas, was einem anderen gleicht (und in diesem Sinn ein ‚Bild', *eikṓn* ist, 1460b9), nicht die Sache (Person, Gegenstand) selbst, die sie darstellt. Beim Urteil über eine Nachahmung kommt es also darauf an, an welchem Aspekt einer Sache ein Künstler ‚Maß genommen hat', bevor man von ‚richtig' oder ‚falsch' reden kann.

Aristoteles unterscheidet drei Möglichkeiten: Man kann bei einer Nachahmung eine möglichst getreue Wiedergabe anstreben, *„wie etwas war oder ist"* (das kann ein Gegenstand, ein Handeln wie in der ‚Wirklichkeit' sein, es kann aber z. B. auch ein Maler eine Chimäre getreu so darstellen wollen, wie er sie sich vorstellt oder wie sie bei Homer dargestellt ist), oder so, wie ein einzelner oder eine Gruppe etwas auffassen, *„wie man sagt oder es scheint"*. Diese beiden Möglichkeiten hat Aristoteles nicht als Gegenstände dichterischer Nachahmung ausgeschlossen, sie sind aber nur dann eine tatsächlich poetische *Mimesis*, wenn sie zugleich wiedergeben, *„wie etwas sein müsste"* (1451a37), z. B. wie Achill sich gegenüber Priamos verhalten muss, wenn er dabei seine ihm eigentümlichen Möglichkeiten verwirklicht. Dies letztere ist die dritte angeführte Möglichkeit.

Die Differenzierung dieser drei möglichen Gegenstände einer Nachahmung soll an dieser Stelle aber nicht herausheben, was eine spezifisch dichterische Nachahmung ist, sondern lediglich darauf aufmerksam machen, dass man bei dem Urteil, ob eine dichterische Darstellung wahr ist, auf die je unterschiedliche Wahrheit dieser drei unterschiedlichen Gegenstände achten muss.

Ein Dichter, der etwa die Erinnyen (Furien) dargestellt hat, kann sie dargestellt haben, wie sie (etwa im Sinn des Volksglaubens) waren, etwa als schreckliche Rachegeister, oder so wie sie (seinem Urteil nach) wirklich sind, z. B. als Eumeniden (Wohlgesonnene, Helfer). Der Gott Zeus kann in seiner Darstellung auch nur so sein, wie er einer seiner Personen zu sein scheint, etwa ein ungerechter Gott, der selbst die Frommen im Stich lässt (wie etwa Hekabe in den *Troerinnen* des Euripides denkt). Er kann eine kluge Frau wie etwa Lysistrate auch handeln lassen, wie man in einer bestimmten Situation hätte handeln müssen, auch wenn niemand tatsächlich so gehandelt hat.

Es ist klar, dass ein kritisches Urteil sich nach der Verschiedenheit dieser Darstellungsziele richten muss und man nicht etwa, wie dies selbst heute noch unter Philologen vorkommt, eine religionskritische Äußerung einer Person eines Dramas für eine Aussage des Dichters über die Religion überhaupt nehmen darf.

(2) Da die Dichtung sich in vieler Hinsicht einer vom Üblichen, Gewohnten abweichenden Ausdrucksweise bedient, wie dies in den Kapiteln 21 und 22 besprochen ist, muss dies auch bei der Beurteilung berücksichtigt werden. Wer eine poetische Metapher wörtlich nimmt und kritisiert, hat ihren Sinn verfehlt, keinen ‚Fehler' aufgewiesen.

(3) Aufgabe der Dichtung ist, eine einheitliche, charakterbestimmte Handlung darzustellen. Ob ein Dichter diese Aufgabe erfüllt hat, muss daran geprüft werden, ob das Reden und Tun seiner Personen Ausdruck ihrer bestimmten Beschaffenheit ist. Medeas Handeln so darzustellen, dass deutlich ist, weshalb diese Frau auf diese Weise diese Vergeltung sucht, ist Aufgabe des Dichters. Zu wissen, ob auch das Gift, das sie mischt, ein tatsächlich wirksames Gift ist, liegt nicht im Aufgabenbereich eines Dichters, sondern etwa des Mediziners. Eine falsche Darstellung der Giftzubereitung ist daher kein poetischer Fehler, sondern ein Sachfehler aus einer anderen Disziplin.

In analoger Weise gehört die Frage, ob Ödipus bei seinem Vorgehen gegen den gesuchten Mörder des Laios juristisch korrekt vorgeht oder ob er politisch geschickt ist, nicht zu dem, was etwas über Sophokles' Qualität als Dichter aussagt, man erfährt daraus nur, was er von diesen juristischen oder politischen Aspekten wusste bzw. was er davon für seine Darstellungsziele für sinnvoll hielt.

§ 2 Spezielle Beurteilungskriterien der Dichtung (60b15–61b9)

Der Grundunterschied zwischen *dichtungsimmanenten* und *akzidentellen* Fehlern (60b15–22)

Wenn Dichtung Nachahmung einer einheitlichen Handlung in poetischer Sprache ist, sind nur Verstöße gegen dieses ‚*Werk*' der Dichtung poetisch relevant. Alle anderen, an einer Dichtung monierten Verstöße haben daher keinen eigentlich literaturkritischen Charakter, sondern beruhen auf einer Vermischung der Dichtung mit Dichtungsfremdem. Die erste methodische Bedingung der Bewertung von Dichtung ist also, den Unterschied zwischen einer immanenten, für sie substantiellen ‚*Richtigkeit*' (*orthótēs*) und Richtigkeiten, für die außerpoetische Kriterien gelten, zu beachten.

Im Sinn dieser Unterscheidung gliedert Aristoteles die folgende Behandlung der möglichen Entkräftung von Einwendungen gegen eine Dichtung.

1. Fehler im Sinn der Kunst: Unmögliches *darstellen (60b22–32)*

a) Erstes Verteidigungsverfahren: Das *Unmögliche* unterstützt die Darstellung des *Handlungsziels* (60b22–29)

Da nach Aristoteles alles an seinem ‚*Werk*' beurteilt wird, an dem, was es kann und leistet, und da er die Aufgabe der Dichtung insbesondere als die Darstellung dessen bestimmt hat, was dem handelnden Menschen möglich ist, folgt, dass die Darstellung von etwas, was ⟨bei einem Handelnden⟩ nicht sein kann, grundsätzlich ein Fehler ist.

Dennoch könne die Darstellung von etwas Unmöglichem poetisch gerechtfertigt sein, wenn sie der Herausarbeitung des Handlungsziels (wie es in der *Poetik* definiert sei, 1460b24f.) dient. Dass Achill seine Kameraden durch heftiges Kopfschütteln von der Verfolgung Hektors abgehalten haben soll, mag etwas sein, was in dieser Situation gar nicht möglich war, es ist aber keine Frage, dass Homers Begründung, Achill habe es getan, um auf jeden Fall der erste und einzige zu sein, der Hektor tötet, diesem Verhalten Achills einen guten Sinn gibt, weil es sein wichtigstes Anliegen deutlich herausbringt.

Erlaubt ist ein solches Verfahren, wie Aristoteles eigens betont, aber nur, wenn diese Herausarbeitung nicht auf gleiche oder bessere Weise auch bei Beachtung der Möglichkeitsbedingungen eines Handelns gelingen könnte.

b) Zweites Verteidigungsverfahren: Nachweis, dass der Fehler nicht in der Handlungsdarstellung liegt (60b29–32)

Nicht alles, was als Darstellung von etwas Unmöglichem kritisiert wird, ist ein Fehler im Sinn der Kunst. Aristoteles verweist auf das vielzitierte Bei-

spiel, dass ein Maler oder Dichter eine Hirschkuh mit Geweih darstellt. Das ist keine Unmöglichkeit im Sinn der Kunst, denn es hat mit dem, was einem Handelnden möglich oder nicht möglich ist, gar nichts zu tun. Ein solcher Fehler ist, wie Aristoteles sagt, *„nicht unmimetisch"* (*ouk amimētōs*, 1460b32). Über die Bedeutung eines solchen Fehlers urteilt daher nicht der Literaturkritiker, sondern der, der für die jeweilige Disziplin zuständig ist.

2. *Verteidigungsverfahren gegen* akzidentelle *Kunstfehler (60b32–61b9)*

a)–c) Verteidigungsverfahren gegen den Vorwurf einer nicht wirklichkeitsgetreuen Darstellung (60b32–61a4)

Dem Vorwurf, eine Darstellung entspreche nicht der Wahrheit (sc. wie die Dinge der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit nach wirklich sind), begegnet man mit den Differenzierungen, die Aristoteles bereits unter dem allgemeinen Ausgangspunkt der Bewertung von Dichtung (o. § 1) angegeben hat:

a) Es kann sein, dass das Bild der Menschen, das in einer Dichtung gezeichnet wird, nicht zeigen wollte, wie die Menschen wirklich sind, sondern wie sie sein müssten.
b) Es kann sein, dass eine Dichtung darstellt, was die Leute gewöhnlich denken oder wie es jemandem subjektiv zu sein scheint.
c) Es kann sein, dass sich eine Dichtung auf einen fremden, etwa geschichtlich früheren Zustand bezieht.

d) Verteidigungsverfahren gegen moralische Vorwürfe (61a4–9)

Auch bei moralischen Anstößen betont Aristoteles, dass man nicht einfach die objektiven, wirklichen Tatvorgänge zur Grundlage seines Urteils machen dürfe: ‚Er hat dies getan, gesagt', usw. Man müsse vielmehr sowohl die individuellen Unterschiede unter den handelnden Personen bedenken als auch den ganzen Komplex der möglichen Relationen bei einem Handeln: An wen ist das Wort oder die Tat gerichtet? Welche Bedeutung hat der Zeitpunkt, die Zielsetzung des Handelns? Ist es zum Wohl oder zum Schaden für jemanden oder etwas? Besonders sei die Frage wichtig, ob ein bestimmtes ‚Fehlhandeln' dem Erreichen eines höheren Gutes oder der Abwendung eines größeren Übels dient.

Als Beispiel kann man hier auf Odysseus und Neoptolemos im Sophokleischen *Philoktet* verweisen. Odysseus und Neoptolemos lügen. Das ist als solches moralisch falsch. Sie tun es aber im Interesse des Wohls sowohl ihrer selbst wie des Philoktet wie der gesamten Gemeinschaft der Griechen vor Troia. Dieses höhere Gut rechtfertigt das geringere Fehlverhalten. Diese Art der Verteidigung ist vor allem bei Handlungen nötig, die nur teilweise gerechtfertigt werden können, z. B. auch bei Deianeira. Sie bringt ihren Mann

durch ein unbedachtes Verhalten um, aber sie ist unbedacht, weil sie ein sehr großes Übel abwehren will, usw.

e)–i) Verteidigungsverfahren bei Missverständnissen der poetischen Sprache (61a9–31)

Viele Kritiker beachten nach Aristoteles nicht, dass eine poetische Sprache ihre eigene Richtigkeit hat. Sie beurteilen deshalb die Dichtung vom üblichen Sprachgebrauch her oder messen sie an einer pedantischen Wörtlichkeit. Diese von außen kommende, die Dichtung gar nicht als Dichtung treffende Kritik muss durch eine Beachtung der Eigenheiten der poetischen Sprache aufgelöst werden. Aristoteles geht die Anlässe zu Missverständnissen systematisch durch:

e) (1461a9–21) In der Dichtung gibt es häufig einen vom Üblichen abweichenden Sprachgebrauch, v.a. *Glossen*, d.h. Ausdrücke, wie sie zu einer anderen Zeit oder in einer anderen Sprechergemeinschaft üblich sind, oder *Metaphern*, bei denen etwas nur richtig verstanden wird, wenn es nicht wörtlich, sondern in einem übertragenen Sinn genommen wird.
f) (1461a21–23) Im Griechischen bekommen oft Wörter durch eine andere Betonung oder durch Dehnung oder Kürzung der Quantität einen anderen Sinn. Da solche Änderungen der ‚Prosodie' in der Dichtung, besonders im Epos, häufig vorkommen, müssen sie als Quellen möglicher Missverständnisse überprüft werden.
g) (1461a23–25) Eine dichterische Sprache hat oft einen vom Üblichen abweichenden Satzbau. Eine Kritik, die die Sinneinheiten im Satz nicht richtig ermittelt, muss also durch den Aufweis der richtigen Satzgliederung entkräftet werden.
h) (1461a25f.) Eine dichterische Sprache ist oft mehrdeutig. Auch eine Kritik, die dies nicht bedenkt, ist illegitim.
i) (1461a26–31) Auch der übliche Sprachgebrauch enthält vieles, das nicht mehr wörtlich genommen werden darf, v.a. bei verblassten Metaphern, oder wenn sich die Sache, nicht aber die Bezeichnung geändert hat (z.B. ‚Kupferschmiede' für Leute, die Eisen bearbeiten).

j) Verteidigungsverfahren gegen den Anschein von Widersprüchen (61a31–b9)

Kritik, die sich auf die Feststellung von Widersprüchen stützt, kann entkräftet werden durch Beachtung der verschiedenen Bedeutungen eines Ausdrucks oder einer Aussage oder dadurch, dass man prüft, ob die Prämissen, aus denen eine widersprüchliche Schlussfolgerung abgeleitet wurde, gültig waren.

§ 3 Legitime Formen der Verteidigung und legitime Formen der Kritik (61b9–21)

Am Schluss des Kapitels fasst Aristoteles noch einmal die für ihn wichtigsten Gesichtspunkte für die Bewertung von Literatur zusammen und erläutert, bei welchen Formen der Kritik man mit Hilfe der besprochenen Verteidigungsverfahren die ‚*Richtigkeit*' einer dichterischen Darstellung aufweisen kann und wann die ‚*Richtigkeit*' vielmehr auf Seiten der Kritik liegt.

Die Darstellung von etwas ‚*Unmöglichem*' kann man rechtfertigen, wenn es einem wesentlich poetischen Ziel dient, etwa, wenn man zeigen kann, dass das Unmögliche das (für die Verdeutlichung des Handlungsziels) Bessere ist (wie im Beispiel Achills) oder das, was leichter Glauben findet (wie Odysseus bei Penelope). Auch wenn es so schöne Menschen, wie Zeuxis sie gemalt hat, nicht geben kann – man kann diese Kritik entkräften, weil dieses Verfahren sich am Besseren orientiert.

Das, was vernünftigerweise (d. h. den ‚Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gemäß') nicht wahr sein kann, lässt sich legitimieren, wenn man zeigen kann, dass es der Denkweise oder den Bräuchen einer anderen Zeit, anderen Menschen oder Menschen in einem bestimmten (Gefühls-)Zustand entspricht. So kann man auch zeigen, dass etwas an sich Unwahrscheinliches in einem bestimmten Augenblick nicht unwahrscheinlich war. Es sei ja wahrscheinlich, dass immer wieder gegen die Wahrscheinlichkeit gehandelt wird.

Scheinbar widersprüchliche Aussagen könne man dann auflösen, wenn man es wie in der Wissenschaft machen kann: Ist dabei von demselben, in Bezug auf denselben Aspekt, in derselben Weise die Rede? Bezieht sich der angebliche Widerspruch gar nicht auf die Aussage selbst oder auf das, was ein Mensch bei Verstand (darüber) meint, ist der Vorwurf des *álogon*, des Vernunftwidrigen, unberechtigt.

Die ‚*Richtigkeit*' der Kritik aber muss anerkannt werden, wenn es keine der Handlungslogik folgende Notwendigkeit für etwas Unwahrscheinliches gibt. So kommt etwa mitten in der Dramenhandlung der *Medea* Aigeus, der König von Athen, zu Medea und bietet ihr Asyl an. Das erst ermöglicht Medea, die Rachehandlung durchzuführen. Einen wahrscheinlichen oder gar notwendigen Grund, der sich aus den Handlungsvoraussetzungen dieses Stückes ergibt, weshalb Aigeus in diesem Augenblick kommt, kann man dem Drama nicht entnehmen. Er kommt einfach.

Auch die Verteidigung moralischer Anstöße findet für Aristoteles ihre Grenze daran, dass es für sie keinen Grund in der Handlungsmotivation gibt. Im *Orest* des Euripides lässt Menelaos den von einem aufgehetzten Mob bedrohten Orest schmählich im Stich, ohne irgendeinen plausiblen Grund für diese Niedertracht zu haben.

§ 4 Zusammenfassung (61b22–25)

In einem Überblick zählt Aristoteles noch einmal alle fünf in diesem Kapitel behandelten Anstöße (an der ‚Richtigkeit' einer dichterischen Darstellung) auf und sagt, er habe dazu zwölf Lösungsvorschläge gemacht. Die fünf (immer wieder vorgebrachten) Anstöße sind (in der Reihung durch Aristoteles): Eine Dichtung enthält

1) Unmögliches mit 2 Lösungsvorschlägen (§ 2,1.a) und b)),
2) Vernunftwidriges, Unwahrscheinliches mit 3 Lösungsvorschlägen (2.a)–c)),
3) moralisch Verwerfliches mit 1 Lösungsvorschlag (2.d)),
4) Widersprüchliches mit 1 Lösungsvorschlag (2.j)) und
5) Verstöße gegen die Normen von ‚*langue*' und ‚*parole*' der Sprache (‚Richtigkeit', *orthótēs*) in der Dichtung mit 5 Lösungsvorschlägen (2.e)–i)).

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Zu § 1: Methodischer Ausgangspunkt der Bewertung von Dichtung (60b6–15)

Die ersten Sätze dieses Kapitels, das ansonsten eher weniger Interesse der Forschung gefunden hat, haben für die Rezeption wie für die wissenschaftliche Interpretation der *Poetik* eine außergewöhnlich große Bedeutung gewonnen. Aristoteles beginnt seine methodischen Vorüberlegungen ja mit einer Aufzählung der möglichen Gegenstände von künstlerischen Nachahmungen. Diese Aufzählung gibt sich als eine bloße Darlegung des Begriffsumfangs von ‚*Nachahmung*'. Was alles kann unter diesen Begriff fallen? Und Aristoteles führt an, in einer Nachahmung würde etwas nachgeahmt entweder (1) ‚*wie es war oder ist*' oder (2) ‚*wie man sagt oder es scheint*' oder (3) ‚*wie etwas sein müsste*'.

Diese Umfangsbestimmung des Begriffs ‚*Nachahmung*' ist allerdings gegenüber dem ‚strengen' Nachahmungsbegriff, wie man ihn im 9. Kapitel zu finden meinte, eine erhebliche Erweiterung, ja sie stellt diesen ‚strengen' Begriff in Frage. Denn wenn es Aufgabe des Dichters ist, das ‚*Allgemeine*' darzustellen, d. h. die Wirklichkeit so, dass sie als Ausdruck der Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit erscheint, dann hat er seine Aufgabe nicht erfüllt, wenn er nur zeigt, was der Meinung irgendwelcher Menschen oder Zeiten entspricht oder gar was jemandem nur subjektiv so zu sein scheint. Auch die Erfindung von etwas, was es gar nicht gibt, sondern nur geben sollte, kann kaum noch als Darstellung eines Allgemeinen im Sinn der Normen und Regeln der ‚Wirklichkeit' oder gar der ‚Natur' gelten.

Tatsächlich wurde die ‚freiere' Auslegung des Nachahmungsbegriffs dieses Kapitels zum geschichtlichen Ausgangspunkt einer allmählichen ‚Subjektivierung' der ‚aristotelischen' Bestimmung der Kunst als ‚Nachahmung der Natur', die schon in der Renaissance (etwa in Castelvetros Deutung, das Allgemeine sei das, was die große Masse denkt) beginnt und schließlich zur völligen Aufgabe des Verständnisses von Dichtung als ‚Nachahmung der Natur' geführt hat (s. o. zu Kap. 9, S. 405ff.).

Der Text dieses Kapitels selbst gibt keinen Anhaltspunkt (geschweige denn eine Begründung) dafür, dass Aristoteles seinen bisher gebrauchten Nachahmungsbegriff korrigieren wollte. Im Gegenteil, er stützt sich auf etwas, was für jede Nachahmung gilt, um einen methodischen Ausgangspunkt dafür zu finden, wie man kritische Einwendungen gegen die Richtigkeit einer dichterischen Darstellung überprüfen könne. Die Grundtendenz dieser Einwendungen war offenbar, dass ein Dichter etwas falsch, d. h. nicht so, wie es wirklich war oder ist, dargestellt habe. Diesem Einwand entgegnet Aristoteles mit dem Hinweis auf den (bloßen) Nachahmungscharakter der Kunst. Eine Nachahmung stellt in einem Medium etwas her, was einem anderen gleicht. Sie hat grundsätzlich Verweisungs-, Symbolcharakter. Gleichheit ist keine Identität. Ein Maler braucht keine Nägel und kein Holz, um einen Tisch darzustellen, sondern er verweist lediglich mit den Möglichkeiten von Farbe und Form auf das Aussehen eines Tisches. Er verweist also allein auf Grund der durch das Medium gegebenen Beschränkungen nur auf einen Teilaspekt des Tisches, und zwar auf den Aspekt, den er zu erkennen geben wollte. Diese Freiheit der Wahl eines Aspekts hat bei Aristoteles grundsätzlich und in der *Poetik* im besonderen nur die Beschränkung, dass erkennbar sein muss, *„dass dieses jenes ist"* (1448b17). Die Differenz zwischen einem ‚Diesen' und ‚Jenen' und der Verweisungszusammenhang zwischen beiden, das ist das, was eine Nachahmung zur Nachahmung macht (s. Kap. 1, S. 208f.). Auch dasjenige, auf das eine Nachahmung verweist, muss kein wirkliches Ding sein. Wenn ein Dichter sich eine Chimäre in freier Fiktion vorstellt, ist das eine die Vorstellung der Chimäre (z. B. ein Wesen aus Ziege, Schlange und Löwe), das andere die Art und Weise und das Medium, in der er diese Vorstellung z. B. in einer sprachlichen Erzählung beschreibt oder in Farbe malt.

Die Aussage, beim Nachahmen könne man etwas wiedergeben, *‚wie es war oder ist'*, bedeutet also nicht, die erste Möglichkeit des Nachahmens sei die Wiedergabe der äußeren, empirischen Wirklichkeit, sondern dass man etwas als das wiederzugeben versucht, was es von sich her ist, z. B. einen Traum, wie er wirklich geträumt wurde, und nicht in der Auslegung, die ihm jemand später gegeben hat.

Dass die Unterscheidungen *‚wie es war oder ist'* oder *‚wie man sagt oder es scheint'* oder *‚wie es sein müsste'* auf die Darstellungsabsicht des Künstlers

und nicht auf die Differenz von Realität und Fiktion bezogen sind, ergibt sich auch aus dem Beweisziel, das Aristoteles mit ihrer Hilfe erreichen will. Es geht um Angriffe auf die Richtigkeit der Wiedergabe von etwas in einer Darstellung, ‚*Nachahmung*'. Diese Angriffe waren wahrscheinlich von der Art wie viele neuzeitliche Nachahmungsvorstellungen: ‚Ist das Dargestellte wirklich genau eine Taube, ein Vorhang aus Wolle usw.?' Dieser Naivität tritt Aristoteles entgegen, indem er darauf verweist, dass ein Künstler auch eine ganz andere Genauigkeit intendiert haben kann.

Die Erinnyen z.B., die bei Aischylos den schlafenden Orest im Tempel bedrohen, sind von ganz anderer Art als die Erinnyen, die den Euripideischen Orest (im *Orestes*) mit schrecklichen Träumen quälen. Die Frage, ob auch Euripides die Erinnyen ‚richtig' dargestellt habe, hängt zuerst davon ab, was er hatte darstellen wollen: die Erinnyen, wie sie als Göttinnen (Inhalt des religiösen Glaubens) sind, oder so, wie sie Orest in seinen schlimmen Träumen sich vorgestellt hat.

Und wenn Aristophanes einen Bauern Attikas einen Privatfrieden mit Sparta schließen lässt, dann stellt er nicht dar, was wirklich war oder was wenigstens gewesen sein könnte, sondern was aus den – tatsächlichen – Bedürfnissen der Bauern heraus hätte geschehen müssen. An diesem Darstellungsziel muss die ‚*Richtigkeit*' der Aristophanischen Darstellung gemessen werden: ‚War das wirklich das, was die Bauern in dieser Situation eigentlich wollten oder wollen sollten?', nicht: ‚Gab es das wirklich?', oder: ‚Konnte es das wirklich geben?'

Für das Verständnis der Zielsetzung dieses Kapitels kommt es darauf an, zu beachten, dass der erste Abschnitt eine methodische Aufgabe hat (s. dazu gut Janko 1987, S.145). Aristoteles gibt hier keine Übersicht über die Gliederung der Gesichtspunkte, die er behandeln will (das ist die häufigste Deutung), sondern er bestimmt zuerst den Gegenstandsbereich, auf den sich eine Literaturkritik beziehen muss. Sie muss sich darauf beziehen, dass Dichtung eine nachahmende Kunst ist, dass sie als Medium eine Sprache mit vom Üblichen abweichenden Ausdrucksmöglichkeiten hat und dass sie eine für sie spezifische Zielsetzung (die Darstellung eines *Mythos*) hat. Diese Grundbedingungen, die das Dichterische an einer Dichtung konstituieren, liefern die Kriterien, an denen man überprüfen kann, ob eine Kritik sich überhaupt auf den literarischen, poetischen Aspekt eines Textes richtet. Man kann aus diesen Bedingungen aber natürlich nicht die ‚Probleme und Lösungen' in Bezug auf die Dichtung deduzieren (so Janko, ebd.). Die Probleme ergeben sich aber in der Regel aus der Nichtbeachtung oder dem Missverständnis einer oder mehrerer dieser Bedingungen, z.B. wenn ein Kritiker eine poetische Metapher wörtlich nimmt.

Zu § 2: Spezielle Beurteilungskriterien der Dichtung (60b15–61b9)

zu: Der Grundunterschied zwischen *dichtungs-immanenten* und *akzidentellen* Fehlern (60b15–22)

Aus der Umgrenzung des Bereichs, innerhalb dessen nach einer poetischen ‚*Richtigkeit*' (*orthótēs*) gefragt werden kann, gewinnt Aristoteles den Unterschied zwischen dichtungsimmanenten Fehlern und Fehlern, die ihr von außen zukommen, etwa weil ein Dichter nicht zugleich General, Mediziner, Grammatiker ist. Das Besondere dieser Aristotelischen Unterscheidung ist, dass er nicht einfach zwischen Form und Inhalt unterscheidet und alles, was irgendwie mit der Form der Darbietung – Metrum, Reim, Anschaulichkeit, sprachliche Stilisierung usw. – zusammenhängt, für die Sache der Dichtung ausgibt, während die Inhalte als beliebiges Material gelten, das die Dichtung gestaltet.

Dieses schon in der Sophistik verbreitete, seit den hellenistischen Dichtungskonzepten immer wieder vertretene Verständnis von Dichtung hat er schon im 1. Kapitel kritisiert und ihm seine These, dass Dichtung einen spezifischen Inhalt habe, aus dem sie erst ihre Form gewinne, entgegengesetzt. Diesen am Inhalt orientierten Dichtungsbegriff fasst er hier in die drei Punkte zusammen: dass Dichtung grundsätzlich (1) Nachahmung, und zwar (2) in einer aus Üblichem und Unüblichem gemischten Sprache mit (3) eigener Zielsetzung sei.

Bei der Anwendung dieser Unterscheidung auf das Problem, was dichtungsspezifische und dichtungsfremde Fehler sind, drückt er sich noch einmal knapper aus und sagt, dichtungsspezifische Fehler entstünden, wenn ein Dichter eine Unmöglichkeit (*adynamía, impossibilitas*) nachahmen wolle (1460b16f.). Das ist leider missverständlich, weshalb viele Editionen (einer Vermutung Vahlens 1885 zur Stelle folgend) sogar eine Lücke im Text anzeigen. Aristoteles macht aber in derselben Kürze die gleiche Feststellung wenige Zeilen später noch einmal: *„hat er Unmögliches gedichtet, er hat ⟨seine Aufgabe⟩ verfehlt"* (1460b23). Von der Sache her und auch von der folgenden Auslegung in diesem Kapitel ist klar, dass diese ‚Unmöglichkeit' nicht das meint, was nicht (empirische) Wirklichkeit werden kann, sondern das, was keine mögliche Handlung sein kann, was sich also nicht mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aus der Beschaffenheit eines Charakters ergibt. Die beiden Formen des Unmöglichen überschneiden sich öfter, die Abgrenzung ergibt sich aber immer aus der höheren Anforderung der zweiten Art. Das heißt, die kritische Frage, die einen dichtungsspezifischen Fehler aufdecken will, lautet: Kann das Dargestellte einen *Mythos*, einen einheitlichen, aus seinen Handlungsbedingungen plausiblen Zusammenhang bilden?

Ein Künstler dagegen, der ein Pferd, das (außer im Passgang) beide Beine zugleich nach vorne wirft (1460b18f.), oder eine Hirschkuh mit Geweih (1460b31f.) darstellt, macht keinen künstlerisch relevanten Fehler, sondern einen Fehler in der jeweiligen Disziplin, in der Zoologie, der Medizin usw.

Diese Beispiele haben viele Übersetzer und Interpreten verführt, den überlieferten Text, der von der *„Nachahmung einer Unmöglichkeit“* (1460b17) spricht, zu ändern und umzudeuten. Aristoteles müsse gemeint haben, ein kunstrelevanter Fehler liege dann vor, wenn der Künstler ‚aus Unvermögen‘ das, was er sich vorgestellt hat, nicht nachahmen, darstellen konnte (so z. B. Fuhrmann 1976, S. 104; Lanza 1987a, S. 211; Janko 1987, S. 37). Wenn er eine falsche Vorstellung von einem Pferd habe, sage das über seine künstlerischen Qualitäten nichts aus, wenn er das, was er sich vorstellt, aber nicht in Farbe und Form oder in einer anschaulichen Sprache darstellen könne, das betreffe ihn als Künstler.

Dass diese vertraute, aber auf das Technisch-Formale reduzierte Vorstellung von Kunst nicht aristotelisch ist, steht aber außer Frage. Vielleicht könnte man einfach sagen, dass sie zu verkürzt ist. Denn die technisch-formale Darstellungsweise eines handelnden Menschen kann nach Aristoteles nur gelingen, wenn ein Dichter ein Wissen von dem hat, was diesem Menschen von seinen allgemeinen charakterlichen Tendenzen her möglich ist. Denn dieses Wissen ist es, das ihn befähigt, ihm genau die Worte zu geben und genau so handeln zu lassen, die auf Grund ihrer inneren Ordnung auch seiner Darstellung Ordnung, Einheit und die angemessene Sprache geben.

Nur eine Kritik also, die sich nicht auf die Darstellung eines *Mythos* richtet, sondern einer Dichtung Fehler in Bezug auf nicht handlungsrelevante Aspekte bei der Darstellung der Gegenstände, Personen, Vorgänge nachweist oder Fehler in Bezug auf einen allgemeinen Sprachgebrauch oder eine bloß grammatikalische Richtigkeit, trifft dagegen eine Dichtung nicht substantiell. Solche Fehler haben daher weniger bis gar kein Gewicht.

zu 1.: Fehler im Sinn der Kunst: Unmögliches *darstellen (60b22–32)*

zu a): Erstes Verteidigungsverfahren: Das Unmögliche unterstützt die Darstellung des Handlungsziels (60b22–29)

Die Verfolgung Hektors hatte Aristoteles im 24. Kapitel (1460a14–17, S. 697ff.) als Beispiel für eine Unlogik, die sich das Epos erlauben kann, angeführt – es sei ganz unwahrscheinlich, dass die Griechen untätig zusehen, wie Hektor vor Achill davonläuft –, hier verweist er auf sie als Beispiel für etwas Unmögliches. Das scheint irritierend, denn das Unwahrscheinliche behandelt er in diesem Kapitel unter den dichtungsfremden Fehlern (1460b32–61a4), außerdem ist das Unwahrscheinliche und das Unmögliche nicht dasselbe. Viel Unwahrscheinliches geschieht, ist also möglich, wie Aristoteles selbst mehrfach feststellt. Dazu

kommt, dass der Fehler bei der Darstellung der Verfolgung Hektors durch Homer nicht gerade signifikant für einen Fehler bei der Konstruktion eines möglichen *Mythos* ist.

Die Kritik an Unwahrscheinlichkeiten, die Aristoteles im 25. Kapitel diskutiert, ist allerdings eine Kritik an Unwahrscheinlichkeiten des Geschehens (s.u. S. 713f.), nicht des Verhältnisses von Charakter und Handlung. Diese innere Handlungsunwahrscheinlichkeit ist aber immer auch eine Unmöglichkeit in dem hier relevanten Sinn. Weil es nicht sein kann, dass einem Achill das Leid des Heers durch die Pest gleichgültig ist, wäre es auch ein Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit, darzustellen, dass Achill sich nicht zur Abhilfe bereit findet. So ist es auch unwahrscheinlich, dass Achill mit heftigem Gestikulieren die anderen von der Verfolgung zurückhält, weil dies für einen Achill nicht möglich ist, nicht zu ihm passt. Er ist keine lächerliche Figur.

Dass Aristoteles diese Kritik an einem eher unbedeutenden Detail auswählt, um zu zeigen, wie man auch etwas Unmögliches in der Dichtung rechtfertigen kann, ist nicht nur nicht verwunderlich, sondern sachlich gefordert. Dass ein Verstoß gegen das Mögliche eine Verfehlung des Dichterischen ist, ist ja der Ausgangspunkt dieser Überlegung. Das Unmögliche kann also nur in einzelnen, weniger bedeutenden Details gerechtfertigt werden. Genau das macht Aristoteles und benennt auch die Funktionsstelle, an der derartige Verstöße gerechtfertigt sein können, wie in den Kapiteln 9 (1452a1–11) und 24 (1460a11–24): Es ist erlaubt, wenn dadurch ein größerer, emotionaler Aufmerksamkeitseffekt erreicht werden kann (1460b25: *ekplēktikṓteron*). Das ist grundsätzlich bei (zwar konsequent folgenden, aber) unerwarteten Wenden der Fall, bei Achill handelt es sich eher um einen unterstützenden Effekt, der seinen unbedingten Rachewillen gegenüber Hektor unterstreicht.

(Ein wirklicher Verstoß gegen das im aristotelischen Sinn Mögliche ist aber immer ein Zeichen schlechter Literatur. In vielen Kriminalromanen z. B. ist die Detektiv-,Handlung' oft ganz raffiniert gebaut, die charakterliche Motivation des am Ende aufgedeckten Täters dagegen meist überaus schwach und unplausibel: Weshalb musste diese Ehefrau, diese Mitarbeiterin, dieser Unternehmer den Gegner gleich mit einem Mord aus der Welt schaffen? Dafür gibt es sehr selten eine Begründung, die die Wahrscheinlichkeit aufzeigt, weshalb diese Person in dieser Weise handeln musste).

zu b): Zweites Verteidigungsverfahren: Nachweis, dass der Fehler nicht in der Handlungsdarstellung liegt (60b29–32)

Dass Aristoteles im Anschluss an die Behandlung des Unmöglichen im Sinn der Kunst die Relevanz des objektiv Unmöglichen für eine Dichtung diskutiert, zeigt noch einmal, dass das Unmögliche im Sinn der Kunst gerade kein objektiv Unmögliches ist, sondern das, was für eine Handlung unmöglich ist. Denn der Hinweis darauf, dass eine kritisierte Unmöglichkeit lediglich

etwas objektiv Unmögliches ist – wie die Hirschkuh mit Geweih – schwächt die Kritik erheblich ab, weil sie dann etwas nur Akzidentelles trifft (1460b30f.: *symbebēkós*). Unter dieses (für die Dichtung als Dichtung) Akzidentelle fällt daher auch alles, was als ‚Ereigniskausalität' bezeichnet wird. Ob Homer den troianischen Krieg historisch richtig beschrieben hat, ob es möglich ist, dass die beiden Heere vor Troia nach neun Jahren zum ersten Mal aufeinander getroffen sind, dass Helena den alten Troianern auf der Stadtmauer nach so langer Zeit erst die großen griechischen Helden vorgestellt hat, dass die Troianer ausrücken, obwohl sie vom Rückzug Achills noch gar nicht wissen können, usw. – diese ja auch von heutigen Philologen viel erörterten Unstimmigkeiten bei Homer betreffen nach Aristoteles zweitrangige, akzidentelle Fragen, die für die literarische Interpretation Homers nicht zentral sind.

zu 2.: Verteidigungsverfahren gegen akzidentelle *Kunstfehler (60b32–61b9)*

zu a)–c): Verteidigungsverfahren gegen den Vorwurf einer nicht wirklichkeitsgetreuen Darstellung (60b32–61a4)

Die Vorwürfe gegen die ‚Wahrheit' einer Darstellung sind Vorwürfe, die die objektive Wahrheit, oder besser: Wahrscheinlichkeit betreffen. Das macht gleich das erste Beispiel deutlich. Wenn Sophokles zu seiner Verteidigung gesagt hat, seine Personen seien so, wie sie sein müssten, bei Euripides seien sie so, wie sie sind, dann muss der Vorwurf ja gelautet haben, dass es Menschen wie in seinen Dramen in der üblichen ‚Wirklichkeit' gar nicht gibt.

Nicht ganz leicht zu verifizieren ist der Sinn dieses nur an dieser Stelle überlieferten Ausspruchs des Sophokles. Die Personen Sophokleischer Dramen, die wir kennen: Aias, Deianeira, Antigone, Ödipus, Elektra, Philoktet usw., scheitern alle gerade deshalb, weil sie nicht so sind, wie sie sein müssten. Philoktet ist verbitterter, als es zu seinem Heil förderlich ist, Deianeira zu vorschnell, usw. Eher scheitern Euripideische Figuren wie Phaidra, Hippolytos, Herakles, ja selbst Medea an übermächtigen Herausforderungen, obwohl sie eigentlich sind, wie man sein sollte.

Es liegt aber nicht nahe, dass Aristoteles auf einen solchen Unterschied zwischen den beiden Dichtern anspielen wollte, denn wenn es eine Kritik gegeben hätte, die Sophokles vorwarf, es sei nicht wahrscheinlich, dass Figuren wie Antigone, Ödipus usw. scheitern, während das Scheitern der Euripideischen Figuren wirklichkeitsgetreu erscheine, wäre dies eine Kritik ‚*im Sinn der Kunst*'.

Eher wird man an schon in der Antike ausgebildete Urteilsklischees über Sophokles und Euripides denken, z. B. daran, dass schon Aristophanes Euripides (von Aischylos) vorwerfen lässt, er habe das Geschwätz der Gosse, Bettler, Lumpengesindel und Ehebrecherinnen „*in die Kunst eingeführt*" (*Frösche*, V. 840–850). In einer Diskussion in dieser Dimension konnte eine

Verteidigung des Euripides sich darauf berufen, dass er die Menschen eben dargestellt hat, wie sie sind. Darin liegt dann eine mögliche Kritik an den aus dem Alltäglichen herausgehobenen ‚Heroinnen' und ‚Heroen' des Sophokles. Wo kommt es in der ‚Wirklichkeit' vor, dass jemand zehn Jahre todkrank auf einer einsamen Insel ausgesetzt ist, dass ein Mann seinen Vater erschlägt und die Mutter heiratet, dass eine Schwester für die Beerdigung des Bruders den Tod auf sich nimmt, usw.?

Gegen diese Kritik ist dann die Verteidigung sinnvoll: Die Figuren bei Sophokles seien, wie sie, d.h. wie große tragische Figuren, sein müssen.

Die weiteren Lösungsvorschläge, die Aristoteles diskutiert, beziehen sich auf Darstellungen, deren – objektive – Wahrscheinlichkeit man weder durch den Hinweis auf das, was ist, noch auf das, was sein müsste, erweisen kann. Dann könne man sich – zur Verteidigung der Wahrscheinlichkeit der Darstellung – auf das berufen, ‚*was die Leute sagen*'. Xenophanes, ein vorsokratischer Philosoph, habe diesen Rat gegeben. Denn wenn, wie Xenophanes den Dichtern vorgeworfen hatte, ihre Götterdarstellungen zu anthropomorph waren (s. Diels/Kranz, Nr. 21, B 11–16), dann kann man die Richtigkeit dieser Darstellungen nicht (wie bei den Sophokleischen und Euripideischen Personen) mit dem Hinweis, so seien sie besser oder das sei ihr wirkliches Wesen, dartun, man kann sich zur Verteidigung dieser Darstellungsweise aber auf das berufen, was die Leute von den Göttern denken und sagen. Dieses Gottesbild entspricht einem verbreiteten Glauben und hat seine Richtigkeit von diesem her. Es kann aber keine Rede davon sein, dass Aristoteles dieses Gottesbild des Volksglaubens, das er keineswegs teilt (s. z. B. seine Kritik am Neid der Götter bei den Dichtern, *Metaphysik* 982b32–983a5), verteidigen möchte (z. B. gegen Platon). Er erklärt lediglich, wie man als Dichter rechtfertigen kann, weshalb man die Götter in dieser Weise dargestellt hat. Wenn man darstellen wollte, was die Leute von den Göttern denken, darf die Richtigkeit dieser Darstellung nicht von einem philosophischen Gottesbegriff her beurteilt werden.

Eine letzte Verteidigungsmöglichkeit geht auf den Unterschied der Zeiten, der Sitten und Gebräuche ein. Wenn bei Homer die Lanzen mit dem Schaft im Boden stecken (*Ilias* X, V. 152f.), dann kommt die Richtigkeit der Darstellung aus der damaligen Wirklichkeit.

Die in diesem Abschnitt vorgebrachten Verteidigungsmöglichkeiten gegen den Vorwurf, die Wirklichkeit zu verfehlen, ergeben sich alle aus dem grundsätzlichen Nachahmungscharakter der Dichtung. Aristoteles wiederholt also nicht einfach, was er schon zu Beginn des Kapitels (1460b9–11) gesagt hat, sondern er zieht aus seinen methodischen Vorüberlegungen die Schlussfolgerungen für eine bestimmte Art der Vorwürfe. Alle diese Vorwürfe kommen von außen, weil sie sich an der Wahrscheinlichkeit der Welt, nicht an den Darstellungszielen einer Dichtung orientieren.

zu d): Verteidigungsverfahren gegen moralische Vorwürfe (61a4–9)

Moralische Kritik an der Dichtung, vor allem an Homer, hat eine lange Tradition bei den Griechen, in gewissem Sinn ist sie der Ursprung der theoretisch begründeten Dichtungsinterpretation überhaupt (s. Lamberton/Keaney 1992). Aristoteles lehnt sie keineswegs ab, so als ob es illegitim wäre, moralische Maßstäbe ‚in die Dichtung hineinzutragen', wie immer wieder gesagt wird (Lurje 2004 hat der Rechtfertigung dieses ‚Verbots' ein ganzes Buch gewidmet). Er verlangt aber auch bei dieser Kritik, dass sie sich nicht auf dichtungsfremde Äußerlichkeiten stützen darf, auf das bloße Faktum einer Tat oder einer Aussage. Dieser Äußerlichkeit setzt er allerdings auch nicht einfach ein ‚innerliches' Moralverständnis entgegen, sondern er verlangt, die moralische Richtigkeit an der Handlungsrichtigkeit auszurichten. Das ist nur möglich durch eine umfassende Berücksichtigung aller Handlungsmotive sowie der äußeren und inneren Umstände, auf die sie bezogen sind.

Die Stellung dieses Abschnitts in diesem Kapitel ist also keineswegs willkürlich und enthält auch nicht nur einen in der Übersicht zu Beginn nicht enthaltenen Zusatz. Die auf bloße Fakten bezogene moralische Beurteilung von Dichtung ist dichtungsfremd, sie muss also unter dieser Rubrik diskutiert werden. Die ‚Lösung' dieser Probleme beruht auf der Herausarbeitung der Kriterien, die einer wirklich dichterischen, ‚mimetischen' Handlungskonzeption angemessen sind.

zu e)–i): Verteidigungsverfahren bei Missverständnissen der poetischen Sprache (61a9–31)

Auch die sprachlichen ‚Probleme', die Kritiker in der Dichtung (v. a. Homers) aufgedeckt haben wollen, sind für Aristoteles keine Probleme, die die Dichtung selbst hat. Seine ‚Lösungsvorschläge' geben daher keine Richtlinien, wie man als Dichter Fehler in der sprachlichen Darstellung vermeidet. (Die Fragen, wie man Glossen, Metaphern und andere Formen der Sprachgestaltung in der Dichtung ihr gemäß und in diesem Sinn ‚richtig' einsetzt, sind in den Kapiteln 20–22 schon behandelt.)

Janko (1987, S. 148) denkt daran, Aristoteles analysiere hier sprachliche Quellen einer logisch falschen Darstellung, wie er sie in seinen Widerlegungen sophistischer Schlüsse (*Sophistische Widerlegungen* 4, 165b24–27) beschrieben hat. Dort erläutert Aristoteles, wie logisch falsche Argumente durch Homonymien, Amphibolien, falsche Zusammensetzungen oder Gliederungen, durch die Prosodie usw. entstehen können und wie man sie vermeidet.

Die Fälle, die Aristoteles in diesem Abschnitt im 25. Kapitel der *Poetik* diskutiert, betreffen nicht die Gültigkeit einer beweisenden oder widerlegenden Argumentation. Es sind vielmehr ausschließlich Fälle, die aus einem Missverständnis einer in der Dichtung möglichen *Ausdrucksweise* (*léxis*)

kommen. Man versteht z.B. nicht, dass in einem poetischen Text ein Wort im Sinn einer *Glosse* oder einer *Metapher* gebraucht wird, und unterlegt ihm den normalsprachlichen Sinn. Erst durch dieses Messen an den üblichen Sprachkonventionen entsteht die (verfehlte) Kritik.

Die ‚Probleme' und ‚Fehler' sind nicht dem dichterischen Text immanent, sondern sie entstehen nur für den, der die Eigentümlichkeit einer poetischen Sprache nicht zu verstehen in der Lage ist. Die Eigentümlichkeiten, die Aristoteles anführt, sind eben die, die er in den Kapiteln 20–22 ermittelt hatte. Es sind die in der Dichtung möglichen und für ihre Darstellungsziele sinnvollen Abweichungen vom üblichen Sprachgebrauch.

Dieser übliche Sprachgebrauch also mit seinen Konventionen ist es, der den Maßstab der Kritik an den Dichtern bildet, das Maß der ‚Richtigkeit' (*orthótēs*), die vom Dichter gefordert wird, ist die Richtigkeit der jeweiligen normalen Wortbedeutung und des regelrechten Gebrauchs der Grammatik.

Die Beispiele für die Abweichungen der poetischen gegenüber der Normalsprache, die Aristoteles im einzelnen diskutiert, stammen weitgehend aus der Homerphilologie seiner Zeit. Durch Zitate einiger dieser Beispiele bei späteren Autoren (z.B. Plutarch) kennen wir einen Zoilos aus Amphipolis, der als ‚Homergeißel' Berühmtheit erlangt hatte; auf einen Hippias von Thasos weist Aristoteles selbst hin. Mehr als die Namen ist aber kaum bekannt. Die Verschrobenheit mancher ‚Probleme' sagt daher nichts über die Probleme aus, die Aristoteles selbst mit Homer und anderen Dichtern hatte, sondern über die Diskurse, in die er eingreift. Seine ‚Lösungen' sind allerdings nicht an diese Beispiele gebunden, sondern machen auf (mögliche) Besonderheiten einer poetischen Sprache aufmerksam.

Beispiele für Lösungen durch Beachtung, dass ein Ausdruck eine Glosse ist

Das erste Beispiel (1461a10–12) ist dem Anfang der *Ilias* (I, V.50) entnommen. Dort sagt Homer, Apollon habe mit seinen Pestpfeilen *„zuerst Maultiere und Hunde"* getroffen. Das hat offenbar den Gerechtigkeitssinn mancher Kritiker erregt, die nicht verstehen konnten, weshalb Zeus unschuldige Tiere zuerst bestraft habe. Aristoteles' konkreter Lösungsvorschlag ist wohl zu sehr von dieser moralisierenden Götterkritik beeinflusst, er wird heute nicht akzeptiert. Das griechische Wort für Maulesel (*oureús*) habe in der Homerischen Sprache noch eine andere Bedeutung: ‚Wächter'. Tatsächlich hat Homer neben *oureús* noch ein ähnlich lautendes Wort *oúros* (zu *horán,* sehen), das Wächter bedeutet. Falls *Ilias* X, V.84 echt ist, gibt es sogar *oureús* in der Bedeutung von ‚Wächter' bei Homer. Wenn man es also als *Glosse*, als altertümliches Wort für ‚Wächter' verstehe, dann sage Homer gar nichts Anstößiges. Apollon beginnt mit seinen Pfeilen gewissermaßen von außen, bei den Wächtern und ihren Hunden am Eingang des Heerlagers.

Das zweite Beispiel (1461a12–14) stammt aus dem 10. Buch der *Ilias* (V. 316), der sogenannten ‚Dolonie'. Dolon, ein troianischer Späher, wird als von schlechtem Äußeren beschrieben. Das könnte heißen, dass er verwachsen war und also nicht schnell laufen konnte, wie es für einen Späher nötig war. Auch hier entgegnet Aristoteles mit einem Vorschlag, der sich auf die Kritik einlässt. ‚Schlecht von Gestalt' könne ein *Glosse* aus Kreta sein und nur die Hässlichkeit des Gesichts meinen.

Das dritte Beispiel (1461a14–16) enthält wieder eine Moralkritik. Im 9. Buch der *Ilias* (V. 203) fordert Achill Patroklos auf, den angekommenen Freunden ‚kräftigeren, stärkeren', d. h. weniger gemischten Wein einzuschenken. Aristoteles schlägt vor, ‚stärker' als *Glosse* für ‚eilfertiger' zu nehmen.

Beispiele für Lösungen durch Beachtung,
dass ein Ausdruck eine Metapher ist

(1461a16–20) Durch Berücksichtigung, dass bei Homer vieles metaphorisch gesagt ist, löst Aristoteles das ‚Problem', dass am Anfang des 10. Buches der *Ilias* gesagt wird, alle Menschen und Götter schliefen, Agamemnon allein sei wach gewesen und habe den Lärm der (siegreichen) Troer gehört. Die Kritik lautete: Wie können die Troer Lärm machen, wenn alle Menschen schlafen? Aristoteles meint, ‚alle' stehe hier metaphorisch für ‚viele'. (Der Text, den Aristoteles zitiert, steht allerdings – in leichter Abweichung – am Anfang des 2. Buches. Kritik und Lösung beruhen auf einer Verwechslung.)

(1461a20f.) Bei der Beschreibung des Schildes im 18. Buch der *Ilias*, den der Gott Hephaist für Achill künstlerisch gestaltet, heißt es vom Großen Bären, er ‚allein' gehe niemals unter. Das ist natürlich falsch, denn es gilt auch für andere nördliche Gestirne. Aristoteles löst das Problem wohl richtig durch den Hinweis, dass ‚allein' hier als Metapher für ‚am deutlichsten erkennbar, herausleuchtend' verstanden werden müsse.

Beispiele für Lösungen durch Beachtung der Prosodie

Das erste Beispiel (1461a22f.) gehört zu einer berühmten, noch in der Spätantike intensiv diskutierten Problematik. Zeus schickt (*Ilias* II, V. 1ff.) Agamemnon einen Traum, der ihn täuscht und ihm vorgaukelt, er könne jetzt leicht auch ohne Achill die Troer besiegen. Diese Passage endete in dem Text, wie ihn Aristoteles noch hatte, mit der Aussage: „*wir* (d. h. wir, die Götter) *geben ihm Ruhm zu erlangen*". Dass Zeus hier ein falsches Versprechen gibt, wollten viele durch unterschiedliche Lesarten wegerklären. Ein Vorschlag stammte von einem uns nicht bekannten Hippias aus Thasos (nicht von dem bekannten Sophisten Hippias). Er wollte durch eine Änderung der Prosodie statt ‚geben wir' ‚gib!' lesen. (Wenn man statt *dídomen didómen* liest, entsteht ein verkürzter Infinitiv mit imperativischer Bedeutung.) Dann

würde nicht Zeus das Versprechen machen, sondern der von Zeus beauftragte Traum. Diese spitzfindige Art von ‚Lösungen' wurde allerdings im Platonismus und Aristotelismus der Antike nicht akzeptiert. Die dort favorisierte Lösung ist, dass Zeus Agamemnon zu seinem Besten täuscht, es dient diesem zur Reinigung (s. Proklos, *In Rem publ.*, Bd. 1, S. 115–117; Schmitt 1990a, S. 85–89).

Das nächste Beispiel (1461a23) ist der Schilderung der Leichenspiele für Patroklos (*Ilias* XXIII, V. 328) entnommen. Von dem Pfahl, an dem die Rennwagen wendeten, heißt es, dass er *„nicht im Regen vermodert"*. Wenn man das *‚nicht'* (*ou*) im Griechischen aspiriert, würde aus dem *‚nicht'* ein *‚von dem'* (also ‚ein Pfahl, von dem etwas im Boden vermodert'). Das ist natürlich kein Missverständnis eines poetischen Ausdrucks, aber die Erfassung der richtigen Prosodie setzt voraus, dass man erkennt, was die Aussageintention des Dichters war. In seinen *Sophistischen Widerlegungen* (166b1–9) erörtert Aristoteles auch diese beiden Fälle, dort aber unter dem Gesichtspunkt, wie man durch Beachtung der aus der verschiedenen Prosodie erfassbaren verschiedenen Bedeutung die Konstruktion von Fehlschlüssen aufdecken kann (z. B.: Wenn Zeus nicht ‚wir geben', sondern ‚gib' gesagt hat, folgt aus dieser richtig verstandenen Prämisse nicht, dass er lügt).

Beispiele für Lösungen durch Beachtung von Zweideutigkeiten im Satzbau und in Wörtern

(1461a23–25) Bei der Beschreibung der Wirkung der ‚Liebe' (*philía*) bei der Entstehung der Weltordnung spricht Empedokles (Diels/Kranz, Nr. 31, B 35,14f.) auch davon, dass ‚zuvor unvermischte Dinge vermischt' wurden. Durch eine falsche Satzgliederung (die durch die Schreibgewohnheit der ‚Scriptura continua', in der die Buchstaben ohne Worttrennung und Interpunktionszeichen aneinandergereiht wurden, oft nicht leicht zu erkennen war) konnte man lesen: ‚Das Ungemischte war zuvor gemischt worden.'

(1461a25f.) Durch die Nichtbeachtung einer Zweideutigkeit des Wortes ‚mehr' konnte man eine Aussage des Odysseus in Buch X der *Ilias* (V. 253f.) für widersinnig erklären. Odysseus und Diomedes wollen in der Nacht das Troerlager ausspähen. Odysseus drängt zum Aufbruch: *„... der größere Teil der Nacht, zwei Drittel, ist schon vergangen, ein Drittel ist nur noch übrig"*. ‚Der größere Teil' heißt auf Griechisch *pléon*, das auch einfach ‚mehr' bedeuten kann. Versteht man: ‚Mehr als zwei Drittel sind schon vergangen', ist natürlich der Nachsatz: ‚Nur ein Drittel ist noch übrig', falsch, weil dann kein ganzes Drittel mehr übrig sein kann.

Beispiele für Lösungen durch Beachtung des Sprachgebrauchs

(1461a26f.) Auch die Beispiele, bei denen ein Dichter mit dem üblichen Sprachgebrauch eine ‚falsche' Bezeichnung benutzt, etwa weil die Sprache eine Bezeichnung beibehält, obwohl die bezeichnete Sache nicht mehr der alten Bezeichnung entspricht, entnimmt Aristoteles Homer. So wird die Beinschiene Achills, die (allein) Hektor mit seiner Lanze trifft, als eine Schiene aus frisch gegossenem *Zinn* bezeichnet (*Ilias* XXI, V. 592), obwohl sie aus Bronze war, Zinn wäre viel zu weich gewesen.

(1461a27–31) Ganymed, den schönsten aller Menschen, haben die Götter geraubt und zum ‚Wein'-Schenken für Zeus gemacht, obwohl die Götter nur Nektar trinken (*Ilias* XX, V. 233–235). Auch hier überträgt der Sprachgebrauch etwas Übliches, in diesem Fall: etwas unter Menschen Übliches, auf etwas anderes. Ähnlich ist es, wenn der Sprachgebrauch immer noch den Ausdruck ‚Kupferschmiede' beibehält, obwohl Kupfer längst durch Eisen ersetzt ist. Aristoteles verweist deshalb abschließend darauf hin, dass man diese Fälle auch alle als (verblasste) Metaphern verstehen könne.

zu j): Verteidigungsverfahren gegen den
Anschein von Widersprüchen (61a31–b9)

Auch unter den Missverständnissen der Eigenheiten der poetischen Sprache, die Aristoteles diskutiert, sind einige, die zum Anlass für die Konstruktion (vermeintlicher) Widersprüche genommen worden waren, etwa wenn Homer vorgehalten wurde, er berichte vom Lärmen der Troer, obwohl er erzählt hatte, alle Menschen schliefen (1461a16–20). Bei der Erörterung der Probleme, die viele Kritiker mit einer poetischen Sprache haben, ging es Aristoteles aber nicht um die Art und Weise, wie Widersprüche falsch konstruiert werden, sondern wie Wörter, Satzteile oder Sätze falsch verstanden werden, weil sie in der Dichtung auf eine von der Normalsprache abweichende Weise gebraucht werden, und wie dadurch Verständnisschwierigkeiten verschiedenster Art entstehen. Wer Homer kritisiert, weil er Apollon zuerst auf die ‚Maultiere' zielen lässt, und nicht beachtet, dass dieses Wort hier von Homer als *Glosse* in der Bedeutung ‚Wächter' gebraucht sein könnte, macht Homer einen theologisch-moralischen Vorwurf, er unterstellt ihm aber keine widersprüchliche Darstellung.

Es gab aber – wie in der modernen Homerphilologie – auch in der Antike offenbar viele Kritiker, die Homer vorrechneten, dass in seinen Darstellungen Widersprüche vorkommen. Ob solche Widersprüche vorliegen (oder wie sie entstehen), prüft man bei poetischen Texten nicht anders als in der Wissenschaft. Widersprüche in einer Dichtung sind keine dichtungsspezifischen Fehler, es gibt aber, wie die Behandlung der Missverständnisse einer poetischen Sprache gezeigt hat, besondere Anlässe, die man mitbedenken kann. Aristoteles

unterscheidet bei der Entstehung von Widersprüchen in seinen *Sophistischen Widerlegungen* sprachliche Gründe von außersprachlichen (Kap. 4). Die Beispiele, die er in der *Poetik* bespricht, gehören zu beiden Gruppen.

Beispiel für die Auflösung von Widersprüchen durch Prüfung der Mehrdeutigkeiten in der Sprache

Anders als bei der Interpretation poetischer Ausdrücke, bei der es vor allem darauf ankommt, ob ein Wort oder ein Satz wörtlich oder in einem abweichenden Sinn genommen werden muss, kommt es bei der Feststellung von Widersprüchen darauf an, welche der möglicherweise verschiedenen Bedeutungen eines (normalsprachlichen oder poetischen) Ausdrucks für die widersprüchliche Folgerung verantwortlich ist.

(1461a31–35) Bei der Schilderung des Kampfes zwischen Achill und Aeneas in Buch XX der *Ilias* berichtet Homer, die gewaltige Lanze des Aeneas habe zwei Schichten des Schildes des Achill durchbohrt (V. 267–272). Der Schild, gefertigt von Hephaist, dem göttlichen Schmied, habe aber fünf Schichten gehabt, je zwei aus Zinn und aus Erz, eine aus Gold. ‚*Dort*‘ oder ‚*auf diese Weise*‘ (beides kann das griechische *tē* heißen) habe die Lanze ‚*sich gehalten*‘ oder ‚*wurde gehalten*‘ (beides kann *éscheto* bedeuten). Die Schicht aus Gold ist natürlich die äußerste. Wenn Homer also berichtet, die Lanze habe zwei Schichten durchbohrt, ist es ein Widerspruch, wenn er zugleich sagt, die Lanze sei gleich von der ersten Schicht schon aufgehalten worden. Bei der Konfrontation mit einem solchen (leicht auffallenden) Widerspruch muss man prüfen, ob er nicht durch die Unterscheidung verschiedener Wortbedeutungen aufgelöst werden kann. Vielleicht meint Homer gar nicht, die Lanze sei (bereits) durch die goldene Schicht aufgehalten worden, sondern dass sie in ihr (als der allein sichtbaren) sich hielt, in ihr steckte, d. h. aus ihr herausragte. Oder er wollte gar nicht sagen, ‚dort‘, d. h. in der Goldschicht, wurde die Lanze aufgehalten, sondern ‚auf diese Weise‘, d. h. so, wie er gerade den ganzen Vorgang beschrieben habe, sei sie aufgehalten worden.

Wie genau man diese Schwierigkeit löst, lässt Aristoteles offen. Denn es liegt ihm nicht an einem spezifischen Wortverständnis, sondern an dem Verfahren, wie man vorgehen muss, wenn man meint, einen Widerspruch vorzufinden.

Beispiel für die Fehlkonstruktion von Widersprüchen aus Vorurteilen

(1461a35–b3) Das einem Text angemessene Verfahren bei einem scheinbaren Widerspruch ist: sorgfältig die möglichen Bedeutungen eines Ausdrucks zu ermitteln und zu prüfen, ob der Widerspruch bei dem vom Text geforderten Sinn überhaupt zustande kommt. Diesem Verfahren setzt Aristoteles eine verbreitete Interpretationstendenz entgegen, über die ein uns unbekannter

Glaukon geschrieben habe. Viele gingen bei ihren Interpretationen von Vorurteilen aus, ohne dafür rationale Gründe zu haben (*alógōs*). Diese Vorurteile finden sie im Text wieder und benutzen sie als Prämisse für ihr weiteres Urteil, als ob im Text tatsächlich genau das enthalten wäre, was ihrer Meinung entspricht. Kommt dann eine Aussage vor, die diesem Vorurteil widerspricht, behaupten sie, der Dichter habe sich einen Widerspruch zu schulden kommen lassen.

(1461b3–9) Ein Beispiel dafür biete die Kritik, die man an Homers Schilderung des Aufenthalts von Telemach in Sparta in Buch IV der *Odyssee* geübt habe. Homer sagt nämlich kein Wort darüber, dass Telemach dort auch seinen Großvater Ikarios getroffen habe, obwohl Ikarios ein Bruder des spartanischen Königs Tyndareos, des Vaters der Helena, war. Homers Darstellung steht also im Widerspruch zu den ‚Fakten'. Aristoteles entgegnet: ‚Dieses Faktum ist vielleicht nur eine Meinung, die auf den homerischen Großvater Telemachs gar nicht zutrifft.' Denn es gibt auch eine Überlieferung, die dem Großvater den Namen Ikadios gibt und ihn auf der Insel Kephallenia (vor der Westküste der Peloponnes) beheimatet. Das ‚Problem' ist dann nichts als ein Produkt einer falschen Vormeinung, an der der Text gemessen wird.

Die von Aristoteles besprochenen Beispiele sind oft eher einfacher Natur und scheinen kaum die Beachtung zu verdienen, die er ihnen gibt. Das liegt zum Teil am Niveau der Diskurse, in die er eingreift, es spiegelt sich darin aber auch ein sonst von Aristoteles geübtes Verfahren, komplizierte und nicht leicht durchschaubare Probleme an einfachen, leicht durchschaubaren Beispielen zu verdeutlichen. Die meisten Logikhandbücher folgen bis heute dieser Tradition.

Von der Sache her ist das, was Aristoteles in diesen Beispielen aufzuzeigen sucht, keineswegs irrelevant. Gerade die zuletzt besprochene Erzeugung von Widersprüchen, Inkonsistenzen, Diskrepanzen im Text kann man auch in vielen heutigen Interpretationen finden. Auch die *Poetik*-Interpretation ist vielfach durch derartige Widerspruchs-Erzeugungsverfahren charakterisiert. Wer z. B. die Vormeinung hat, Nachahmung sei Wiedergabe wahrscheinlicher Vorgänge, und, als ob dies Aristoteles' eigene Meinung sei, den Text darauf überprüft, ob er mit dieser Vormeinung übereinstimme, findet allein in dem kurzen Text der *Poetik* und allein unter diesem Gesichtspunkt viele Widersprüche, die kritisch Aristoteles und nicht der eigenen Vormeinung angelastet werden.

Aristoteles' Ikarios-Ikadios-Beispiel hat zudem eine methodische Besonderheit, von der auch unschwer zu zeigen sein dürfte, dass sie geübte Praxis ist. Die Homerkritiker stützen sich in diesem Beispiel ja nicht auf etwas, was tatsächlich im Text steht, sondern auf etwas, was ihrer Meinung nach im Text stehen müsste. In analogem Sinn vermissen viele Interpreten der *Poetik* die

Behandlung der theologischen Dimension der griechischen Dichtung und sehen Aristoteles daher im Widerspruch zur Tradition der Tragödie oder/ und im Widerspruch zu Platon, für die diese Dimension – aus unterschiedlichen Gründen – hochbedeutsam sei. Die Frage, ob es im Sinn der eigenen Philosophie überhaupt denkbar ist, dass Aristoteles dem Theologischen beim Handeln keine Bedeutung eingeräumt habe, wird nicht gestellt. Die Antwort kann aber nur sein, dass das ausgeschlossen ist. Dass er von dieser Bedeutung in der *Poetik* nicht handelt, liegt daran, dass er in der Dichtungstheorie das, was für das spezifisch Dichterische, und das ist für ihn, was für die Komposition eines *Mythos* relevant ist, ins Zentrum stellt. Die Einheit des *Mythos* hängt von der Gutheit des Charakters ab, das betont die *Poetik* nachdrücklich. Wie diese Gutheit zustande kommt, behandelt aber die *Poetik* nicht, das ist Sache der Ethik, und die Ethik endet (*Nikomachische Ethik* X, 7) mit der Begründung, worauf die Vervollkommnung des Menschen beruht: Es liegt an der Betätigung des Göttlichen in ihm, das dem Menschen genau soviel Schutz und Unterstützung in seinem Handeln gewährt, wie er sich ihm gemäß verhält. Der Weg von der *Poetik* zur Theologie ist kurz, er ist keineswegs irrelevant für das Scheitern oder Nichtscheitern menschlichen Handelns.

Zu § 3: Legitime Formen der Verteidigung und legitime Formen der Kritik (61b9–21)

Aristoteles fasst, so glauben viele, in dieser Passage noch einmal die Gliederungspunkte dieses Kapitels zusammen. Macht man diese Annahme, dann wäre dies die zweite Gliederungsübersicht. Denn der erste Abschnitt dieses Kapitels (1460b6–15) gilt auch als eine erste Grundgliederung des Folgenden. Es stimmen aber weder die Gliederungselemente dieser beiden Zusammenfassungen überein, noch stimmen beide mit der tatsächlichen Durchführung der einzelnen Punkte überein. Die ‚Lösung‘ dieses ‚Problems‘ liegt darin, dass der erste Abschnitt dieses Kapitels (1460b6–15) keine Grobgliederung gibt, sondern eine methodische Bestimmung des Gegenstands, auf den eine literarische Kritik bezogen werden muss, während dieser (vorletzte) Abschnitt der Frage gilt, in welchen Fällen die besprochenen Kriterien zu einer erfolgreichen Abwendung der Kritik führen und bei welchen Fällen eben diese Kriterien die ‚Richtigkeit‘ der Kritik begründen.

Dass die Lösungsvorschläge bei Missverständnissen der Eigenheiten einer poetischen Sprache nicht mitaufgezählt und beurteilt werden, liegt daran, dass der gelungene Nachweis, dass jemand eine *Metapher* wörtlich genommen, eine *Glosse* nicht erkannt, eine Änderung des Sprachgebrauchs nicht bemerkt hat usw., immer zu einer berechtigten Abwehr der Kritik führt. Das

ist bei einem Unmöglichen ganz anders. Es kann nur dann verteidigt werden, wenn man zeigen kann, dass es einem spezifisch poetischen Ziel dient, d. h. wenn es den *Mythos*, d. h. die Zusammengehörigkeit einer Teilhandlung mit den anderen, verdeutlicht oder auf die Handlungsmotivation aufmerksam macht. Analoges gilt von Unwahrscheinlichem. Hier muss man zeigen können, dass es eine eigene Wahrscheinlichkeit hat, z. B., weil das Unwahrscheinliche, etwa dass Achill mit dem Vater seines größten Feindes weint, in dieser Situation, in diesem Augenblick für ihn wahrscheinlich ist. Insgesamt muss man objektive Unwahrscheinlichkeiten auf subjektive Wahrscheinlichkeiten zurückführen können, auf das, was die Leute oder Einzelne sagen, denken, fühlen, dann können sie verteidigt werden.

Erst im letzten Abschnitt (1461b22–25) gibt Aristoteles selbst und ausdrücklich eine Übersicht über die von ihm behandelten Anstöße und deren Lösungsmöglichkeiten (s. o. S. 707).

Literatur zu Kapitel 25:

Carroll 1895; v. Fritz 1976; Huxley 1979; Lamberton/Keaney 1992; Ledda 1990; Rosenmeyer 1973; Scodel 1999.

Kapitel 26

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels

Wie viele antike und moderne ästhetische Theoretiker versucht auch Aristoteles eine Rangfolge zu bestimmen, in diesem (allein erhaltenen) ersten Buch der *Poetik* unter den beiden Dichtungsarten Epos und Tragödie.

1) Er diskutiert zuerst (1461b26–62a4) eine Kritik, die den höheren Rang der Tragödie bestreitet, und
2) entkräftet (1462a5–14) diese Kritik.
3) Dann entwickelt er eine Reihe von Gründen, die in positivem Sinn die Überlegenheit der Tragödie gegenüber dem Epos erweisen (§ 3,1.–4.).
4) Mit einem zusammenfassenden Urteil (§ 3,5.) und einer Schlussbemerkung (§ 4) zum ganzen ersten Buch der *Poetik* endet das Kapitel.

§ 1 ‚Problem': Die Tragödie steht wegen ihres *performativen* Charakters unter dem Epos (61b26–62a4)

Die Tragödie teilt mit dem Epos die Gegenstände und die Medien. Das, was sie unterscheidet, ist der Modus der Darstellung, d. h., dass in ihr nicht von Handlungen berichtet wird, sondern dass diese von den Handelnden direkt ausgeführt werden (s. Kap. 3). Daraus könnte man die Folgerung ableiten, dass das Performative wesentlich für die Tragödie und auch für ihre – dramatische – Qualität verantwortlich sei. Dieses Urteil ist im Sinn der *Poetik* unzutreffend. Wenn man es aber zur Prämisse der Bewertung der Tragödie macht, dann ergibt sich, dass die Tragödie im Rang unter dem Epos stehen müsste. Denn eine (im Sinn eines *‚performative turn'*) auf ‚Aktion und Ereignis' konzentrierte Darstellung ist nach Aristoteles ein Bedürfnis nicht eines kultivierten Publikums, sondern der breiten Masse. Alles, was geschieht, mit viel Aktionismus zu verdeutlichen, heißt, einen begriffsstutzigen Zuschauer vorauszusetzen, dem alles gezeigt werden muss. Aristoteles sieht in dieser performativen Tendenz eine Mode seiner Zeit. Selbst die Musiker versuchten, alles in *‚action'* umzusetzen, z. B. die Flötenspieler, die im Kreis herumwirbeln, wenn die Musik einen Diskuswurf darstellt, usw. Diese Überdeutlichkeit der sinnlichen Gebärde werde von den älteren Schauspielern scharf kritisiert, sie verglichen solche Schauspieler mit Affen. Tatsächlich hat deren Art, genau das, was sie sehen, nachzuahmen, den Effekt einer lächerlichen Überdeutlichkeit, weil sie das Überflüssige miteinschließt, das gar nicht zum Sachvorgang gehört. Diese Deutlichkeit hat der Gebildete nicht nötig, also ist die Tragödie, wenn die *‚performance'* ihr Wesen ausmacht, dem Epos unterlegen.

§ 2 Das *Performative* (*kínēsis*, *‚action'*) gehört nicht spezifisch zur Dichtung (62a5–14)

Mit drei Argumenten tritt Aristoteles der Kritik entgegen, Tragödie und übertriebener Aktionismus auf der Bühne gehörten zusammen:

1) Diese Kritik beziehe sich gar nicht auf die Tragödie als Dichtung, sondern auf die Art, wie sie von Schauspielern aufgeführt werde. Die Kritik betrifft die Regie und die Schauspielkunst, nicht den Autor. Sie ist außerdem gar nicht an den dramatischen Aspekt der Tragödie gebunden, sondern kann genauso bei einem epischen Vortrag angebracht sein, wenn der (Vor-)Lesende alles und jedes mit ‚Zeichen' zu veranschaulichen sucht.
2) Außerdem sei diese Kritik nicht gegenüber dem Performativen überhaupt berechtigt, sondern nur, wenn es (hyperdidaktisch oder symbolistisch) übertrieben werde und wenn seine Gegenstände minderwertig

seien. So kritisiere man ‚moderne' Dichter, weil sie keine Frauen mit vornehmer Gesinnung (der Aristotelische Begriff ist *eleútheros*, ‚frei') mehr auf die Bühne bringen.

3) Ein letztes Argument zieht Aristoteles aus der Leseerfahrung, die zeigt, dass man bei der Tragödie genauso wie beim Epos ihre volle Wirkung erfahren könne – allein in der (begreifenden) Vorstellung, ohne dass man die Handlung in konkreter ‚*performance*' vor sich haben muss. Man braucht nicht die jeweilige, ‚singuläre Phänomenalität' auf der Bühne, um in die Dramatik der Ödipus-Handlung hineingezogen zu werden (s. Kap. 14, 1453b3–8), auch wenn es, wie er gleich hinzufügen wird, das ästhetische Vergnügen steigern kann, wenn diese performativen Aufführungselemente funktional gut gemacht sind.

§ 3 Die Gründe für den höheren Rang der Tragödie (62a14–b15)

1. Der Anteil des Musikalischen *und* Performativen *in der Tragödie steigert den ästhetischen Genuss (62a14–17)*

Wie Aristoteles mehrfach in der *Poetik* ausgeführt hat (s. Kap. 24, 1459b7–16), sind die sogenannten ‚*konstitutiven Teile*', die für die Funktion, die Erfüllung des ‚*Werks*' verantwortlich sind, bei Tragödie und Epos dieselben, bei der Tragödie kommen lediglich noch weitere ‚Teile' dazu, die lyrisch-musikalischen Partien und alles, was mit dem audio-visuell Performativen zu tun hat. Unter diesem Aspekt unterliegen Epos und Tragödie also weitgehend gleichen Beurteilungskriterien, dass die hinzukommenden Elemente einen eigenen ästhetischen Reiz haben und also einen zusätzlichen Gewinn bedeuten, wiederholt Aristoteles auch an dieser Stelle (s. auch Kap. 24, 1459b22–31).

2. Die Tragödie hat den Vorzug der klaren Überschaubarkeit *(62a17f.)*

Eine Grundbedingung der ästhetischen Qualität jedes Kunstwerks ist im Sinn des 7. Kapitels ‚Größe und Ordnung' (1450b36f.). Dabei bildet die Größe eine Vorbedingung, da man etwas in der ihm gemäßen Geordnetheit nicht erfassen kann, wenn es übergroß oder überklein ist. Die ideale Größe ist, wenn die Teile in ihrem Verhältnis zueinander und zum Ganzen so weit ausgeführt sind, dass sie für sich deutlich unterschieden werden können und zugleich ihr Verhältnis zum Ganzen jederzeit im Blick bleiben kann (s. o. zu Kap. 7, S. 363f.). Diese klare Überschaubarkeit der Teile und des Ganzen biete ein (richtig gebauter) tragischer *Mythos* sowohl bei der Lektüre als auch während der Aufführung. In Bezug auf den möglichen idealen Umfang eines künstlerischen Ganzen sind die Bedingungen bei der Tragödie also ideal.

3. Die Tragödie kann eine vollendete Handlung *bei geringerem Umfang darstellen (62a18–b3)*

Aus der Möglichkeit, eine Tragödie so zu komponieren, dass man die Teile für sich und in ihrem Handlungszusammenhang immer deutlich vor Augen hat (‚vor Augen haben' im aristotelischen Sinn, s.o. Kap. 17, S. 546f. und S. 550ff.; *Rhetorik* III, 11, 1411b22ff.), ergibt sich, dass in der Tragödie ein vollendeter *Mythos* den Umfang hat, der nötig ist, damit man alles und nur das, was zum Begreifen der Handlung als solcher gehört, vorgestellt bekommt. Sie hat also eine konzentrierte Darstellung ohne handlungsfremde Zusätze. Dieses ‚*Konzentriertere*' (*to hathroóteron*) ist, so meint Aristoteles, mit mehr ästhetischem Genuss verbunden, als wenn man – wie bei einem Wein, in den man Wasser mischt – eine in der Länge der Erzählung mit Ergänzungen, Erklärungen, Zusätzen ‚vermischte' Handlung vorgesetzt bekommt. Dass die Lust an den tragischen Gefühlen stärker empfunden wird, wenn man die Handlung des Ödipus gewissermaßen Schlag auf Schlag miterlebt und das, was Ödipus ins Unglück stürzt, ohne Zwischenschritte, die Ausblicke auf anderes geben, verfolgt, werde bewusst, wenn man sich hypothetisch die Ödipus-Handlung auf die Länge der *Ilias* ausgedehnt vorstelle. Dann müsste notwendigerweise vieles dazukommen, das von Furcht und Mitleid um Ödipus ablenken würde.

4. Die Tragödie hat eine einheitlichere Handlungs*komposition (62b3–11)*

Die Grundfrage, die Aristoteles vom ersten Satz der *Poetik* an verfolgt, ist die Frage, wodurch eine inhaltlich wie formal einheitliche Durchgestaltung einer Dichtung möglich wird. Er findet die Antwort in der Komposition eines *Mythos*, die zwei ineinandergreifende Bedingungen erfüllen muss: Die Handlung muss unmittelbarer, wahrscheinlicher oder notwendiger Ausdruck eines Charakters sein, und es muss nur *eine* Handlung sein, ohne Zumischung von vielem anderen, was einem bestimmten Charakter in anderen Umständen auch noch möglich wäre. Dass diese Bedingungen in einer Tragödie besser erfüllt werden können als im Epos, ist der wichtigste Grund, der Aristoteles dazu führt, einer guten Tragödie einen (geringfügig) höheren Rang einzuräumen als – selbst dem besten – Epos.

Dass ein Epos diese gedrängte Einheitlichkeit nicht zustande bringen kann, macht er durch die Überlegung wahrscheinlich, dass ein Epos, das sich auf eine knappe Handlungsdarstellung beschränkt, wörtlich: ‚*mäuseschwänzig*', d.h. bei einer breit angelegten Berichtsform als zu spitz zulaufend, ohne Abrundung erscheinen müsse, während eine dieser Darstellungsweise angemessene Länge die Handlung wieder mit zu vielem vermischt und verwässert erscheinen lassen müsse. Er belegt dies gerade an *Ilias* und *Odyssee*, bei

denen auch in seiner Interpretation kein Zweifel ist, dass sie eine bestmöglich durchgeführte einheitliche Handlung haben. Selbst sie aber bestehen aus mehreren Handlungen, die jeweils wieder einen ihnen angemessenen Umfang haben. Dem tragischen Scheitern des Patroklos etwa räumt Homer ein ganzes Buch (*Ilias*, Buch XVI) ein und lenkt in dieser Erzählzeit auch die ganze Aufmerksamkeit des Lesers auf Patroklos. Natürlich haben diese Einschübe ihren eigenen Reiz, den Aristoteles schätzt (s. Kap. 24, S. 688f.). Sie ordnen der einen Handlung andere Handlungen zu, erklären sie so genauer, machen ihre Bedeutung klarer, sorgen für Abwechslung usw. Aber selbst dann, wenn alle diese weiteren Handlungen funktionale Teile einer Handlung sind, wie in *Ilias* und *Odyssee*, unterbrechen sie das miterlebende Verfolgen der Handlungsschritte, die in genau dieser einen Handlung auf genau dieses, ihr gemäße Ziel hinführen. In dieser geringeren Konzentration auf Eines hat das Epos eine in seiner Darstellungsweise gründende Schwäche, die die Tragödie nicht hat. (Während die Verfallsform der Tragödie in einer exzessiven ‚*mimicry*' liegt, kann diese konstitutive Schwäche des Epos die Tendenz zu einem bloß additiven Geschichtenerzählen fördern.)

5. Abschließendes Urteil (62b11–15)

In einem kurzen Resümee betont Aristoteles noch einmal, dass die Tragödie in allen (unter §3,1.–4.) angeführten Punkten einen Vorzug vor dem Epos hat, und ergänzt, dass diese Einzelvorzüge alle dazu beitragen, dass die Tragödie ihr *Werk* optimal erfüllt. An demjenigen ästhetischen Vergnügen, das zu diesem *Werk* gehört (d.h. aus der Empfindung von Mitleid und Furcht beim Verfolgen einer tragischen Handlung), müsse auch das Urteil über den Rang einer Dichtung ausgerichtet werden. Denn natürlich gibt es viele Formen der Lust, die Literatur bereiten kann: Unterhaltung, Abwechslung, Veranschaulichung, Gefälligkeit in Sprache und Melodie usw., all dies kann mit ästhetischem Vergnügen verbunden sein. Dem Miterleben einer ernst zu nehmenden Handlung mit bedeutenden Folgen sind nach Aristoteles aber Mitleid und Furcht angemessen. Im Blick auf die Erregung dieser Gefühle habe die Tragödie die besten Möglichkeiten und verwirkliche so mehr als das Epos eine eigentlich poetische Zielsetzung.

§4 Schlussbemerkung (62b16–19)

Der letzte Abschnitt des letzten Kapitels erinnert an die im ersten Abschnitt des ersten Kapitels formulierte Aufgabenstellung und beansprucht, das dort Geforderte erfüllt zu haben: Es ist geklärt, was Dichtung, und vor allem, was Epos und Tragödie sind, welche Arten sie haben, was ihre Teile sind und wie

sie sich unterscheiden, was die Bedingungen der Qualität von Dichtung sind, und – das fügt Aristoteles hinzu – welche Arten der Kritik und der Kritik der Kritik es gibt.

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme

Das letzte (erhaltene) Kapitel der *Poetik* macht die Differenz zwischen neueren und neuesten Auffassungen von Literatur und Aristoteles noch einmal besonders deutlich. Von diesen Differenzen hängen auch viele Verständnisprobleme im einzelnen ab. Denn der Anspruch, von dem er am Ende behauptet, er habe ihn eingelöst, gilt grundsätzlich als uneinlösbar. Ein System der Künste mit klar gegeneinander abgegrenzten Gattungen und Arten und einer festen Hierarchie hat nach Hegel, d.h. seit dem Ende des Idealismus, kaum ein Theoretiker noch für begründbar gehalten. Hegel entfaltet dieses System in seiner Ästhetik immerhin in einer Entwicklungsgeschichte des (zu sich selbst kommenden) Bewusstseins. Aristoteles scheint dagegen noch an eine Art Naturgeschichte der Künste zu glauben, die sich in einer immanenten Teleologie, dem Gesetz der Natur folgend, schrittweise auf ihr Ziel hinbewegen. Dazu kommt, dass die inhaltliche Bestimmung dieses Ziels, die strikte, konzentrierte Einheit einer Handlungskomposition, eine rationalistische Uniformität zum Ideal zu erheben scheint. Die Bedeutung, das Gewicht, der ästhetische Wert und auch die schlichte Tatsächlichkeit des Pluralen, Divergenten, Diskrepanten, Offenen, Abweichenden, Kontingenten scheint ihm noch nicht zu Bewusstsein gekommen zu sein. Die Anerkennung dieser vielfältigen Kontingenzen hat seit der romantischen Auflösung der klassischen und idealistischen ‚Systeme‘ zu einer zunehmenden Entgrenzung der Künste gegeneinander, ja von Kunst und Nicht-Kunst überhaupt geführt (Mattenklott 2004). Die dogmatische Zuversicht, mit der Aristoteles ‚noch‘ eindeutige Hierarchien mit eindeutigen Wertungen meint feststellen zu können, macht eine sachliche Auseinandersetzung mit seinen Positionen, aus der noch ein verbindlicher Gewinn gezogen werden könnte, so gut wie unmöglich.

Die Feststellung dieser Differenzen gegenüber Aristoteles ist zum Teil korrekt: Aristoteles bevorzugt die Einheit vor der Vielheit, und er glaubt, bestimmte Arten der Dichtung gegeneinander abgrenzen zu können. Die in der Feststellung dieser ‚historischen‘ Differenzen enthaltenen kritischen Vorbehalte sind aber zumindest weitgehend unzutreffend. Aristoteles erstrebt keine rationalistische Uniformität, er glaubt nicht an eine sogenannte Naturgeschichte der Dichtung, er grenzt die Dichtungsarten nicht nach festen Gattungsregeln und Normen gegeneinander ab, und er weiß die Bedeutung, die der Reichtum der Vielheit mit sich bringt, zu schätzen.

Dass Aristoteles von den heute verbreiteten Entgegensetzungen her nicht zureichend beurteilt werden kann, hat sich im Lauf der Kommentierung an vielen Stellen gezeigt. Bevor ich auf einige für dieses letzte Kapitel relevanten allgemeinen Aspekte noch etwas genauer eingehe, sollen zunächst die wichtigsten Einzeleinwände besprochen werden, die sich aus dem skizzierten Erwartungshorizont ergeben.

Zu § 1: ‚Problem': Die Tragödie steht wegen ihres *performativen* Charakters unter dem Epos (61b26–62a4)

Die Tendenz, das Performative auf der Bühne in den Vordergrund zu stellen, ja es vom dichterischen Text abzulösen und zu verabsolutieren, war offenbar im vierten Jahrhundert eine Modeerscheinung, die sich auch in anderen von Aristoteles kritisierten Formen äußerte, etwa in der Herauslösung der Chorlieder oder von Soloarien aus dem Handlungszusammenhang, die dadurch zu einer Vermischung von Theater und Varieté führten. Dass es sich um allgemeine Tendenzen handelt, macht der Hinweis auf die Kritik der älteren Schauspieler an den jüngeren deutlich. Dass derartige Tendenzen zum Theatralischen mit seinen direkten Formen der Zurschaustellung gehören, hatte schon Platon befürchtet und hatte darauf hingewiesen, dass es der breite Publikumsgeschmack ist, der sie befördert. Gebildete Menschen mit Erfahrung und Verstand bevorzugten deshalb das Epos vor dem Drama (s. *Gesetze*, v.a. 658d).

Zu § 2: Das *Performative* gehört nicht spezifisch zur Dichtung (62a5–14)

Aristoteles tritt der Kritik am performativen Charakter der Tragödie, seiner Gewohnheit folgend, mit einer Differenzierung entgegen: Das Performative gehört einmal grundsätzlich nur zur Tragödie als Gesamtkunstwerk, nicht sofern sie eine dichterische Handlungskomposition ist, zum anderen ist das Performative nicht insgesamt negativ zu beurteilen, sondern nur, wenn es nicht der Verdeutlichung einer bedeutenden Handlung, die ein Erkenntnisinteresse hat, dient.

Diese Differenzierung verdient vielleicht gerade heute besonderes Interesse. Denn sowohl die Bühnen wie die theaterwissenschaftliche Theorie suchen ja die Eigenart des Theaters (gegenüber anderen, indirekteren Medien) fast ganz im performativen Charakter des Theaters. Der ‚schwitzende, fettige, spuckende Schauspieler, der seinen vergänglichen Körper, seine Falten und Runzeln den Blicken der Zuschauer preisgibt' scheint mit dem Spiel von Sich-Zeigen, Sich-Verhüllen und Entbergen Grundbedürfnisse des Menschen

zu erfüllen, die allein noch das Theater rechtfertigen. Was Wurmser 1998 in die Begriffe der ,Theatophilie', der Lust am Beobachten und Zuschauen, und der ,Delophilie' (*dēlos* = offenbar), der Lust, sich zu zeigen und zu offenbaren, gefasst hat, gilt vielen als die eigentliche Legitimierung des Theaters. Dass hier eine Differenzierung nötig ist, wird von vielen gesehen. Denn die Konzentration auf das Performative hebt die gerade gefundene Grenze zwischen Theater und Nicht-Theater gleich wieder auf, da es ja vielfältige Formen von ,Theato- und Delophilie' auch außerhalb des Theaters und oft in primitivster Form (etwa beim sogenannten ,*stalking*') gibt. Außerdem führt sie leicht zu einer Ausbeutung der Bekanntheit großer Literatur, die zum bloßen Versatzstück beliebiger Regieziele gemacht wird.

Mit Aristoteles daran zu erinnern, dass der bedeutende ästhetische Wert und Reiz des Performativen überhaupt nur realisiert werden kann, wenn die ,*performance*' einen Inhalt hat, dessen Verdeutlichung ein echtes Erkenntnisinteresse verdient, dürfte ein zeitgemäßes Anliegen sein (s. Fischer-Lichte 2004).

Zu § 3: Die Gründe für den höheren Rang der Tragödie (62a14–b15)

zu 1.: Der Anteil des Musikalischen *und* Performativen *in der Tragödie steigert den ästhetischen Genuss (62a14–17)*

Die Aspekte der Vielheit, der Abwechslung, die Vorteile, die sich aus der Möglichkeit, Schnitte zu machen, Parallelerzählungen zu suggerieren, ergeben, die Möglichkeiten, den Leser in unterschiedliche psychische Zustände zu versetzen, die Vermeidung von Eintönigkeit usw. – alle diese positiven Eigentümlichkeiten des Epos (die im Roman ja noch einmal mehr Bedeutung gewinnen) scheint Aristoteles gleich in der ersten Begründung für den höheren Rang der Tragödie (§ 3,1.) überhaupt nicht mehr in Rechnung zu stellen. Denn er behauptet, alles das, was das Epos habe, habe die Tragödie auch. Genau dies hatte er eben mit Blick auf die genannten Vorzüge bestritten; sie könnten von der Tragödie wegen ihrer direkten Darstellungsart nicht verwirklicht werden (s. Kap. 24, 1459b22–31, s. auch o. S. 688f.).

Es ist allerdings kaum plausibel, dass Aristoteles die Differenzen zwischen Epos und Tragödie, aus denen sich diese Vorzüge des Epos ergeben und die er selbst ausdrücklich herausgearbeitet und bewertet hat, gleich wieder vergessen hat. Wendet man die Verfahren, die er selbst zur Lösung von Problemen vorgeschlagen hat, auf ihn selbst an, müsste man vor der Feststellung des Widerspruchs prüfen, ob sich die Behauptung des ,Mehrwerts' und der Gleichheit auf dasselbe beziehen.

Das tun sie offenkundig nicht. Die Vorzüge des Epos ergeben sich im Sinn der Erklärungen des 24. Kapitels aus den durch die Erzählform gegebenen Möglichkeiten, den Umfang zu erweitern und mehr Inhalte einzubeziehen (1459b17–31). Sie sind also eine Eigenschaft des *mēkos*, der ‚Ausdehnung' des Epos. Die Gemeinsamkeit zwischen Epos und Tragödie besteht aber in Bezug auf die sogenannten *konstitutiven Teile*, also in Bezug auf *mýthos*, *ēthos*, *diánoia*, *léxis*. Zu diesen gemeinsamen ‚Teilen' kommen in der Tragödie noch die für die direkte Darstellung nötigen Elemente der *melopoiía* (Dichtung, die gesungen und von Instrumenten begleitet wird) und der *ópsis* (visuelle Inszenierung) dazu. Diese Teile braucht das Epos nicht, und auch die Tragödie hat sie nur, wenn sie aufgeführt wird, dann aber bringen sie, wenn sie nicht Selbstzweck, sondern funktional eingebunden sind, ein eigenes ästhetisches Vergnügen dazu. Die mit dem Epos verbundenen Vorzüge beruhen nicht auf eigenen konstitutiven Teilen, sondern auf dem Darstellungsmodus, d. h. auf einem anderen Gebrauch der metrisch geformten Sprache, d. h. des Mediums. Dass damit auch Vorzüge verbunden sind, hätte Aristoteles noch einmal sagen können, da er sich aber auf die konstitutiven Teile bezogen hat, war das in Bezug auf sein eigenes Beweisziel nicht nötig.

Analoges gilt von dem hohen künstlerischen Reiz, den Aristoteles in dieser Passsage den musikalischen und visuell-performativen Elementen der Tragödie zuspricht (1462a15–17), während er alles Performative noch 1462a5f. zur Schauspielkunst und zur Regie gerechnet hatte. So entsteht der Anschein, als ob er dann, wenn die Tragödie wegen des Performativen in die Kritik gerät, den poetischen Rang der Tragödie allein vom Text her beurteilt wissen will, wenn er dagegen die Tragödie gegenüber dem Epos aufwerten will, rechnet er das Audiovisuelle wieder zu ihrer Substanz.

Auch bei der Konstruktion dieses Widerspruchs ist es eher ein gewisses Vorurteil, dem Aristoteles widerspricht, als seinen eigenen Aussagen (s. o. Kap. 25, S. 705). Seine Kritik am Audio-Visuellen ist in der *Poetik* überall differenziert. Er lehnt die Verselbständigung und Formen der Übertreibung ab. Wenn aber Schauspielkunst und Regie gut sind und das emotional-kognitive Verfolgen des *Mythos* unterstützen, schätzt er ihren Wert hoch ein. Dass das Performative nicht insgesamt negativ beurteilt werden darf, wiederholt er auch 1462a8–11. Dass er umgekehrt innerhalb des ‚Gesamtkunstwerks' Tragödie zwischen dem, was Aufgabe der Dichtung ist, und dem, was zur Aufführung gehört, unterscheidet, ist nichts als eine Feststellung, die auch heute niemand in Frage stellen kann. Da der Darstellungsmodus der Tragödie die direkte Handlungsdarstellung nötig macht, braucht die Tragödie über den Text hinaus die Aufführung. Dass das auch auf den Text zurückwirkt, weiß Aristoteles, er berücksichtigt auch die Beschränkungen, die damit verbunden sind (weniger komplexe, keine parallele Handlungsführung usw., s. 1459b22–26). Erst als Gesamtkunstwerk entfaltet die Tragödie ihre

volle ästhetische Wirkung, auch wenn der wesentliche Teil dieser Wirkung, die Erzeugung von Mitleid und Furcht mit dem unverdienten Scheitern eines Handelnden, der uns ähnlich ist, in der Dichtung selbst geleistet werden muss. Nur wenn eine Dichtung – wie der *König Ödipus* – die Bedingungen für diese Wirkung von sich her bereitstellt, kann die Aufführung sie zur vollen Wirkung bringen. Eine sentimentale Unglücksgeschichte wird auch durch die besten Schauspieler und die beste Regie nicht zur Tragödie.

zu 3.: Die Tragödie kann eine vollendete Handlung *bei geringerem Umfang darstellen (62a18–b3)*

Vielfalt, Abwechslungsreichtum, Komplexität scheint Aristoteles auch in die Beurteilung des Umfangs einer Tragödie nicht positiv einbeziehen zu wollen. Denn er zählt zu den Gründen ihrer Überlegenheit, dass sie auch mit geringerem Umfang (sc. als das Epos) eine ganze, vollendete Handlung darstellen kann. Auch bei dieser Bewertung scheinen ihm Widersprüche zu seinen eigenen früheren Positionen gleichgültig zu sein. Bei dem Versuch, Kriterien zu benennen, nach denen man sich bei der Bestimmung des angemessenen Umfangs, mit dem man die ästhetisch beste Wirkung erzielt, richten könne, hatte er die längere Handlung auch für die schönere erklärt. Ein kleiner Zusatz, den Aristoteles dieser Umfangsbestimmung angefügt hatte, wird bei dieser Kritik allerdings übergangen. Denn die ganze Aussage lautete: „*Wenn es aber um die Begrenzung geht, ..., so ist immer die umfangreichere ⟨Handlung⟩, solange sie noch klar und deutlich erfassbar ist, im Hinblick auf ihre Größe schöner*" (1451a9–11). Dass man die Teile einer Handlung je für sich und in ihrem Zusammenhang mit der Gesamthandlung gut verstehen kann – warum beschimpft Medea jetzt Jason, warum schmeichelt sie ihm jetzt, wie gehört beides in ihre Rachehandlung? –, diese Forderung gibt das (nicht quantitative, sondern funktionale) Maß für die Ausdehnung vor, nach dem man sich bei der Ausarbeitung einer Handlung richten soll. Dabei werden die Unterschiede nicht unterdrückt, sondern im Gegenteil in ihrer Vielfalt gegeneinander erst sichtbar. Wenn eine Dichtung aber etwas zu erkennen geben und nicht nur Oberflächen widerspiegeln will, dann hat diejenige einen Vorzug, in der das Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen durchgängig präsent ist. Dass es in einer epischen Erzählung, wenn sie weder ‚*spitzschwänzig*' noch ‚*verwässert*' sein soll, d. h., wenn sie ihre Möglichkeiten in der Darstellung von Vielfalt ausschöpft, schwieriger ist, diese Zusammenhänge immer präsent zu halten, entspricht wohl vielfacher Leseerfahrung. Man kann z. B. daran erinnern, wie wenige Leser der *Ilias* angesichts der langen Kampfschilderungen überhaupt bemerken, dass Agamemnon schon nach zwei Kampftagen eine Bittgesandtschaft an Achill schickt und dass dieser am vierten Kampftag schon wieder mitkämpft.

zu 4.: Die Tragödie hat eine einheitlichere Handlungs*komposition (62b3–11)*

Das Problem, vor das die Interpretation dieses Abschnitts gestellt ist, scheint wieder ein Widerspruch unter verschiedenen Aussagen der *Poetik* zu sein. Die Besonderheit der Epen Homers besteht nach der Aussage des 23. Kapitels gerade in ihrer Handlungseinheit: Man könne aus *Ilias* und *Odyssee* nur eine, höchstens zwei Tragödien machen. In diesem Abschnitt aber sagt Aristoteles, wie schon zuvor im 18. Kapitel, auch diese Epen seien aus mehreren Handlungen zusammengesetzt. Die Auflösung dieses vermeintlichen Widerspruchs liegt, wie die Behandlung im 23. Kapitel gezeigt hat (s. o. S. 673 und S. 679ff.) darin, dass Aristoteles einen Hauptunterschied zwischen Epos und Tragödie macht und einen weiteren innerhalb des Epos zwischen Homer und den ‚kyklischen' Epen. Im Epos gibt es mehrere in sich geschlossene Handlungen, in der Tragödie sind auch die Teilhandlungen immer Teilschritte auf das Handlungsziel einer Handlung. Die verschiedenen Handlungen eines Epos können aber funktional aufeinander bezogen sein, wie bei Homer, und dadurch zusammen eine einheitliche Handlungskomposition bilden, sie können aber auch unverbunden nebeneinanderstehen oder nur durch die zeitliche Folge oder andere äußere Umstände aufeinanderfolgen wie im sogenannten *kýklos.* In der *Ilias* spannt sich der Handlungsbogen vom Beginn bis zum Ende durch das vom Zorn Achills vorgegebene Ziel. In den *Kyprien* oder in der *Kleinen Ilias* gibt es viele Handlungen mit vielen verschiedenen Zielen.

An dieser Stelle des 26. Kapitels bezieht sich Aristoteles sachgemäß auf den Grundunterschied zwischen Epos und Tragödie und betont, dass selbst eine einheitliche Handlungskomposition wie in *Ilias* und *Odyssee* eine Synthese aus mehreren Handlungen ist, dass deren herausragende Qualität aber eben darin liegt, dass sie den Möglichkeiten des Epos entsprechend soweit wie irgendmöglich auf die Darstellung genau einer Handlung konzentriert seien.

Zu § 4: Schlussbemerkung (62b16–19)

Die Konzentration des Vielen auf Eines ist das Grundkriterium, an dem Aristoteles auch zu begreifen und zu bewerten sucht, was Dichtung ist. Dass ihm dieses Kriterium nicht dazu dient, Vielheit und alles, was zu ihr gehört: Offensein für Neues, Unwahrscheinliches, Ungewohntes, die Bereitschaft, Konventionen im Denken und in der Sprache zu sprengen, Wechsel der Darstellungsperspektiven (und vieles mehr), aus der Dichtung auszuschließen, macht auch dieses letzte Kapitel noch einmal deutlich. Das Viele wird von ihm nicht abgelehnt, weil und wenn es viel ist, sondern dann, wenn es zu beliebigen Zusammenmischungen führt, von denen am Ende nicht einmal die Teile gegeneinander differenziert sind, so dass sie auch nicht mehr als Vielheit erfasst werden könnten. Er bevorzugt die Identität, aber nicht um

das Nichtidentische auszuschließen, sondern damit es überhaupt Kontur haben kann. Er bevorzugt das Allgemeine, aber nicht, um das Besondere darauf zu reduzieren, sondern um das jeweils Verstehbare an ihm herauszuarbeiten. Er sucht das Rationale, auch in den Gefühlen, aber nicht, um den Gefühlen ihr Recht zu nehmen, sondern um zu ermitteln, wann Gefühle überhaupt groß, großen Gegenständen angemessen sein können.

Dies alles ist im Lauf der Kommentierung der einzelnen Partien der *Poetik* erörtert, eine kurze Erinnerung an die Hauptergebnisse soll aber noch einmal den Anspruch verdeutlichen, von dem Aristoteles behauptet, ihn eingelöst zu haben.

Warum hält Aristoteles ‚noch' eine ‚Wesensbestimmung' der Dichtung für möglich?

Wenn Aristoteles sagt, er habe dargelegt, was Dichtung ist und was ihre Arten sind, dann macht vor allem das 4. Kapitel klar, dass er Dichtung nicht von irgendwelchen idealen Mustern her zu begreifen versucht. Schon die Platonischen Ideen sind keine fixierten Standards, sondern Inbegriff unterscheidbarer und bestimmter Möglichkeiten (s. Schmitt 2006b). Aristoteles wird ja zugeschrieben, er habe die platonischen Ideen immanentisiert, zu substantiellen Momenten in den empirischen Dingen selbst gemacht. Was ein immanentes *eídos* bei Aristoteles ist, ist eine hoch komplexe Frage, sicher ist, dass es sich dabei nicht um der Natur oder der geschichtlichen Wirklichkeit immanente Strukturen, Muster, Normen handelt.

Die Dichtung jedenfalls versucht Aristoteles nicht im Blick auf feststehende Inhalte und Verfahrensformen zu begreifen, indem er etwa hohen Formen der Dichtung wie der Tragödie bestimmte soziale Schichten zuweist und eine bestimmte Sprachform, die dazu passt. Seine Einteilung der Dichtung ist keine Gattungspoetik in einem in der Neuzeit verbreiteten Sinn.

Näher kommen dem Aristotelischen Ansatz Versuche, Unterschiede der Dichtung auf unterschiedliche Möglichkeiten subjektiven Weltverhaltens zurückzuführen, etwa das Epos auf eine anschauend beschreibende Form der Wirklichkeitserfassung, die Lyrik als eher fühlend-rezeptives, das Drama als eine Synthese aus rezeptivem und spontan-aktivem Weltverhalten (s. o. S. 248ff.). Diese Ansätze, die vom 18. Jahrhundert bis zu den letzten Theoriebildungen vor dem Poststrukturalismus (etwa bei Staiger 1946, Hamburger 1968, Hempfer 1973) in vielen Varianten diskutiert wurden, haben von Aristoteles aus gesehen den Mangel, dass sie zu allgemein und zu starr zugleich sind. Die vorgeschlagenen Unterscheidungen sind nicht dichtungsspezifisch, sondern gelten für viele andere Formen des Weltverhaltens auch, und sie sind nicht elastisch, denn sie machen ständig Grenzüberschreitungen nötig (s. o. zu Kap. 2, S. 248ff.), so dass der Eindruck entstehen muss, es gebe überhaupt

keine klar bestimmbaren Unterschiede zwischen Dichtung und Nicht-Dichtung und auch nicht unter den Arten der Dichtungen selbst.

Auch Aristoteles geht zwar vom Menschen und seinem subjektiven Verhalten aus, das Besondere seines Ansatzes ist aber, dass er sich strikt auf die Bedingungen konzentriert, die zur Entstehung von Dichtung (als Dichtung und nicht auch noch als einer allgemeinen Welthaltung) geführt haben.

Den Ansatz zur Differenzierung findet er in der Ermittlung einer eigentümlichen Aktivitätsmöglichkeit des Menschen, die dazu führt, dass er nicht nur das zur Selbsterhaltung Nötige unternimmt, sondern Betätigungsformen entwickelt, die nur um ihrer selbst willen da sind. Grundsätzlich gibt es nach Aristoteles diese Tendenz beim Erkennen, das zwar für vieles nützlich ist, aber auch für sich selbst Lust bereitet, ja darin seine eigentliche Erfüllung hat, weil der Mensch in ihr seine optimale (und nicht nur seine organische) Entfaltung findet. Die Reflexion auf die eigene Erkenntnispotenz zeigt, dass es Erkenntnisgewinnung auf viele Weise gibt. Eine der Grundformen ist, dass der Mensch zuerst sich selbst in seinem eigenen Handeln zu verstehen sucht. Der Anfang und die Grundlage dieses Erkennens kann nicht gleich eine begriffliche Subsumption sein, sondern es muss – insbesondere von Aristoteles' Unterscheidungsbegriff her – das direkte Durchschauen der konkreten Einzelhandlung selbst sein (erst dann kann sie überhaupt bestimmten Allgemeinbegriffen zugeordnet werden). Dieses verstehende Durchschauen ist kein Nachäffen. Denn das Nachäffen, das einfach die Oberfläche der Erscheinung kopiert, schafft kein Verständnis. Zu sehen und nachzuvollziehen, wie zwei Menschen sich umschlingen, heißt weder begreifen noch darstellen, was diese Menschen tun: Lieben sie sich, begrüßen sie sich, nehmen sie Abschied usw.? Derartiges gedankenlos nachzuäffen wirkt außerdem lächerlich, weil es das gar nicht Dazugehörende mitkopiert.

Von einem Erkennen und Verstehen kann erst die Rede sein, wenn man begreift: Die beiden haben sich wiedergefunden, nehmen Abschied, lieben sich usw., d. h., wenn man den Akt, das ‚*Werk*' begreift, das sie in den äußeren Handlungen zum Ausdruck bringen.

Dieses Begreifen ist zuerst die Voraussetzung des Handelns selbst. Wenn man nicht begreift, was der, der einem die Hand entgegenstreckt, will, gibt es kein Handeln ihm gegenüber. Da es dieses kognitive Moment in jedem erfolgreichen Handeln gibt, ist diese erkennende Aktivität eine dem Menschen mögliche, in ihrer Leistung umgrenzbare Aktivität. Sie kann also auch für sich selbst vollzogen werden. Dass dies vom Menschen tatsächlich getan wird, weil es eine ihm zu Gebote stehende Möglichkeit der Selbstverwirklichung ist und in diesem Sinn in seiner ‚Natur' liegt, belegt Aristoteles am Verhalten der Kinder. Sie lernen nämlich durch dieses nutzlose Nachvollziehen der Handlungen anderer. Dass sie dabei lernen, heißt, dass sie nicht nachäffen, sondern zu begreifen versuchen, was der andere tut. Dass sie dabei Freude, ja

große Freude empfinden, und zwar nicht wegen eines Nutzens, sondern über das Gelingen des Lern- und Erkenntnisvorgangs selbst, zeigt noch einmal, dass Erkennen für sich selbst lustvoll ist.

Damit hat Aristoteles die Bedingungen versammelt, die belegen, dass der begreifende Nachvollzug einer Handlung ein Erkenntnisvorgang mit einer eigentümlichen Zielsetzung und einer zu ihr gehörenden Lust ist.

Diese Art der Erkenntnis, die das ‚*Werk*‘ eines Handelns dadurch begreift, dass es es selbst mit eigenen Mitteln und in eigener Weise herstellt, nennt Aristoteles ‚*Nachahmung*‘ (*mímēsis*). Ein solches Nachahmen kann besser und schlechter gemacht werden, seine mögliche Vollendung kann es nur gewinnen, wenn es ‚*kunstgemäß*‘ durchgeführt wird, d. h., wenn in der Reflexion auf seine Bedingungen klar geworden ist, wie man das ‚*Werk*‘ eines Handelns in einem Medium herstellt.

Diese Bedingungen sind im Sinn des zentralen 9. Kapitels der *Poetik*, dass man ein Handeln aus seinen charakterlichen Motiven heraus darstellt, d. h., dass man Worte und Taten zeigt, die wahrscheinlicher oder notwendiger Ausfluss der allgemeinen Beschaffenheit eines je bestimmten Charakters sind (Typen oder Exempel handeln nach Aristoteles nicht, weil Handeln immer auf Einzelnes, zu bestimmter Zeit, in bestimmter Situation, bezogen ist).

Wenn Aristoteles in dieser Weise bestimmt, was Dichtung ist, ist auch deutlich, dass er die Dichtung nicht an feste, über Zeiten und Räume hinweg unveränderliche Normen, Muster, Regeln gebunden sieht, denn das Handeln der Menschen ändert sich. Dennoch gibt er eine genau umgrenzte Bestimmung. Sie besteht in der Aufgabe, die er der Dichtung gestellt sieht: Sie soll die Möglichkeit ergreifen und vollenden, menschliches Handeln so darzustellen, dass es auf seine Gründe hin durchschaubar ist.

Der Anspruch, definieren zu können, was Dichtung ist, führt also nicht dazu, aus den unendlichen Möglichkeiten menschlichen Handelns eine irgendwie fixierte, stilisierte Auswahl zu treffen, die Unendlichkeit des dem handelnden Menschen Möglichen ist das Feld des Dichters.

Die Begrenzung, die diese Definition enthält, besteht in der Beschränkung auf die Form der Erkenntnis und Darstellung dieses Handelns. Es soll nicht auf allgemeine Begriffe gebracht und in ihnen beschrieben werden (auch nicht in ornamental schöner Form). Dichtung soll weder Wissenschaft noch ein Erfahrungsbuch mit allgemeinen Weltweisheiten sein. Sie greift auch nicht unmittelbar in ein Handeln ein, weder mit rhetorischen Mitteln noch in direkter Entscheidung.

Man kann die Frage stellen, weshalb Aristoteles solchen Formen den Titel ‚Dichtung‘ verwehren will. Die Frage ist aber eigentlich falsch gestellt. Denn der Ansatz, den Aristoteles verfolgt, ist nicht einer der Vorschrift, sondern der Unterscheidung. Man kann auch einen Text, der in einer bestimmten Situation in geformter, bildkräftiger Sprache zum Kampf für die Einheit

des Vaterlands aufruft, Dichtung nennen. Die Gestaltung dieses Textes wird aber wesentlich von Bedingungen abhängen, wie man einen guten politischen Rat gibt und effektiv vermittelt. Sie unterliegt also anderen Bedingungen als den Bedingungen einer Darstellung, die ein Handeln aus seinem ‚*Werk*' heraus begreifbar macht. Diese Bedingungen methodisch zu ermitteln, ist Aufgabe einer anderen Disziplin, nämlich der Rhetorik, deren Aufgabenbereiche sich auch auf vieles erstrecken, was mit einer Handlungsdarstellung nichts zu tun hat. Auch wenn man Texten dieser Art den Titel ‚Dichtung' gibt, müsste man zum Verständnis und zur Beurteilung dieser Texte ihre rhetorische Aufgabenstellung und deren Erfüllung beachten und sie von der Aufgabe einer Handlungsdarstellung unterscheiden. Dabei würde sich ergeben, dass solche ‚Dichtungen' von den Bedingungen einer gelungenen Handlungsdarstellung nur diejenigen, die die Formung der Medien der Vermittlung betreffen, übernehmen, die inhaltliche Organisation der Argumente, der Überzeugungsstrategien aber aus der Rhetorik.

Es hat daher einen guten Sinn, die Bedingungen einer optimalen Handlungsdarstellung für sich zu untersuchen und ihnen einen eigenen Bereich mit einer eigenen Bezeichnung zuzuweisen. Das bedeutet keineswegs, dass das, was außerhalb dieses Bereichs liegt, keine Qualität oder zumindest keine ästhetische Qualität hat, es bedeutet aber, dass diese Qualitäten nicht durch die spezifische Aktivität hervorgebracht werden, die mit der Erkenntnis- und Darstellungsweise einer Handlungsnachahmung verbunden sind. In diesem Sinn sind sie keine spezifisch poetischen Qualitäten.

Wie legitim ist Aristoteles' Anspruch, die Arten der Dichtung hinreichend unterschieden zu haben?

Innerhalb des Bereichs der Aktivität, die Aristoteles als eigentümlich poetisch aufgewiesen hat, differenziert Aristoteles durch eine Reflexion auf die unterschiedlichen subjektiven Voraussetzungen, die das Interesse an einer Handlungsdarstellung dieser Art hervorbringen. Wer den Liebreiz der Schönheit weder sieht noch von ihm emotional beeindruckt ist, wird weder das Bedürfnis noch das Vermögen haben, das Handeln eines Liebenden darzustellen. Die Unterschiede unter den Handlungsdarstellungen ergeben sich also aus dem, was die Dichter selbst vorziehen oder meiden, d. h. aus ihrem Charakter. Der Grundunterschied unter den Charakteren kommt nach Aristoteles aus der Vervollkommnung oder Vernachlässigung der Vermögen, über die ein Mensch verfügt. Da die Vervollkommnung der eigenen Vermögen das ausmacht, worin ein erfülltes, glückliches Leben besteht, ist die Frage, wodurch ein ernstzunehmendes, bedeutendes Handeln, von dem die eigene Lebensgestaltung wesentlich betroffen ist, gelingt oder scheitert, die Grundfrage, mit der sich ‚gute' Charaktere beschäftigen. Mit der ganzen Vielfalt

weniger das Ganze eines Lebens betreffender, aber sehr wohl für Glück und Unglück relevanter Fragen beschäftigen sich andere Charaktere, die weniger auf ein Endziel ihres Lebens konzentriert sind, sondern auf vielfältige Einzelziele (weshalb die Komödie ja auch als ein ‚Spiegel des Lebens' gilt).

Zusammen mit der Beachtung der Medien einer dichterischen Darstellung und der Gestaltungsformen dieses Mediums, d.h. der Sprache, und mit der Beachtung der möglichen Modi, dieses Medium bei der Darstellung einer Handlung einzusetzen, d.h. in Form des Berichts oder der direkten Handlungsdarstellung, ergeben sich für Aristoteles aus dieser Hinwendung zu unterschiedlichen, mehr oder weniger für das Ganze eines Lebens bedeutenden Handlungen die Unterschiede der Dichtungsarten von Epos und Tragödie auf der einen und der Komödie auf der anderen Seite.

Auch diese Einteilung der Dichtungsarten wirft viele Fragen auf. Zum einen: Wird von Aristoteles die historische Besonderheit griechischer Dichtungsarten nicht zu unvermittelt universalisiert? Zum anderen: Weshalb konzentriert er sich auf diese wenigen Gattungen oder Arten und bedenkt die vielen andern Formen und Mischformen von Dichtung nicht?

Zum ersten Problem kann man feststellen, dass es für Aristoteles historisch absolut singuläre Formen von Künsten und Wissenschaften nicht gibt (z.B. *Metaphysik* XII, 1074b10–13). Die Geometrie existiert nicht nur in der Form, in der sie von Babyloniern oder Griechen entwickelt worden ist, sie konnte und kann genauso gut in anderen Kulturen, etwa der chinesischen, entwickelt werden. Dass es eine Darstellung des Scheiterns ernsthaften Handelns, das im Medium der Sprache direkt dargestellt wird, gibt, ist kein ‚Wunder' der griechischen Kultur, sondern es kann als eine Grundmöglichkeit menschlicher Aktivität immer wieder entstehen, auch wenn im Homerischen Epos und in der Tragödie des 5. Jahrhunderts Verwirklichungsformen vorliegen, die Aristoteles zu Recht als exemplarisch und vollendet beurteilen konnte.

Die Antwort auf das zweite Problem lässt sich gewinnen, wenn man dem aristotelischen Prinzip folgt, dass man eine Sache immer dann am besten erkennt, wenn sie selbst in optimaler Verfassung ist. Dieses Prinzip ist eine unmittelbare Folge der funktionalen Denkweise des Aristoteles. Die Funktion einer Pauke kann man nicht an einem Blecheimer erkennen, sondern nur an einem so geformten und gearteten Material, dass es die unterschiedlichen Schwingungen, die durch Druck und Stoß in ihm erzeugt werden können, genau dem Druck entsprechend, ohne Zutaten oder Mängel, d.h. optimal wiedergeben kann. Weshalb Aristoteles sich vor allem auf Epos, Tragödie und (in der uns leider nicht mehr erhaltenen Partie der *Poetik*) Komödie konzentriert, muss also von der Frage her beantwortet werden, weshalb sie für ihn die besten Möglichkeiten von Dichtung verwirklichen.

Von seinem anthropologischen Ansatz her muss für Aristoteles die vollendete Form der Dichtung diejenige sein, bei der eine Handlung aus ihr selbst heraus vollständig verstanden werden kann. Die Darstellung einer solchen Handlung muss also so konzipiert sein, dass das Ziel, das sie verfolgt, in jedem ihrer Teile ganz durchsichtig ist, und zugleich muss der Zusammenhang dieser Teile bis hin zum Zielpunkt der Handlung vollständig präsent und verfolgbar sein.

Auf diesen vollendeten Zustand hin entwickelt sich die Dichtung ‚naturgemäß'. Damit ist nicht etwa behauptet, von ersten Schritten in der Dichtung aus geschehe diese Entwicklung in einer natürlichen, gleichsam aus eigenen Kräften wachsenden Entwicklung. Es gibt ja keinen Grund anzunehmen, eine solche Entwicklung könnte nicht auch immer wieder unterbrochen werden, andere Richtungen nehmen oder ganz und gar nicht bei diesem Ziel ankommen. Es heißt aber, dass der Versuch, menschliches Handeln in ‚nachahmender' Weise zu verstehen, im Erreichen dieses Ziels seine sachgemäße Vollendung findet (so wie etwa der Versuch, einen Stein zum Rollen zu bringen, sein ‚natürliches' Ende im Erreichen der runden Formung des Steins findet, gleichgültig ob überhaupt und wie dieses Ende erreicht wird).

Im Blick auf einen solchen Prozess beschreibt Aristoteles selbst die historisch konkrete Entwicklung in Griechenland: Von ersten Kleinformen der Darstellung menschlicher Verhaltensweisen, in denen zunächst nur einzelne typische Züge, einzelne Formen der Gefühlsäußerung oder auch einzelne Fehlformen des Verhaltens durchschaut und vorgeführt worden sind, d. h. also von epischen Kleinformen, von dramatischen Sketchen, von satirisch-parodistischen Invektiven und Ähnlichem ging der Weg dadurch und nur dadurch weiter, dass immer besser begriffen wurde, dass man das ‚*Werk*' solcher ‚Nachahmungen' nur in einer ganzen, einheitlich durchkomponierten Handlung verstehen kann. Dieses bessere Begreifen sei durch Ausprobieren, aber auch durch die überlegene Einsicht Einzelner, vor allem Homers, gefunden worden.

Gerade die Synkrisis zwischen Epos und Tragödie, mit der Aristoteles am Ende noch einmal die Überlegenheit der Tragödie aufzuweisen versucht, erklärt, weshalb er überzeugt sein konnte, in seiner *Poetik* das Wesentliche, was man zur Dichtung sagen muss, gesagt zu haben: Es ist die Konzentration auf einen *Mythos*, durch die eine Dichtung die ihr gestellte Erkenntnisvermittlung am besten erfüllen kann. Wenn man bedenkt, dass er die Überlegenheit der Tragödie über epische Erzählformen nur dann für groß hält, wenn die größere Ausdehnung des Epos zur Vermischung einer Handlungseinheit mit beliebigen Wucherungen (oder gar dazu, dass sie gar nicht zustande kommt) führt, während die Homerische Konzentriertheit der Erzählung auf einen *Mythos* höchstes Lob erfährt, kann man auch über das ausdrücklich Gesagte hinaus zu ermitteln versuchen, wie er über kleinere Darstellungsformen und darunter über diejenigen, die wir zur Lyrik rechnen, geurteilt haben würde.

Aristoteles kennt diese Kleinformen der Dichtung; in der *Poetik* selbst verweist er auf Dithyramben, eine hochemotionale, zu seiner Zeit modische, in unserem Sinn ‚lyrische' Dichtungsart, auf Nomen, Sologesänge zur Kithara, Jamben, Elegien, Hymnen, Enkomien, Phalloslieder, Rhapsodien und vor allem auf die ‚Lieddichtungen' (*melopoiía*) in den Tragödien. Gerade diese ‚Lieddichtungen', d.h. vor allem die Chorlieder, haben oft einen auch im heutigen Sinn lyrischen Charakter, sie geben den Gefühlen und Gedanken, mit denen die Chöre das Leid der tragischen Personen begleiten, Ausdruck. Nicht jede dieser Kleinformen, oder genauer: nicht jede einzelne Gestaltung einer solchen Kleinform ist Dichtung im Sinn der *Poetik*, auch wenn sie in metrisch gebundener Sprache und in der Ausdrucksweise (*léxis*) der Dichtung vorgebracht ist. Wenn etwa Solon in einigen seiner Elegien die Bürger Athens zu moralischer Besserung aufruft und ihnen vor Augen führt, in welches Unglück sie ihr falsches Verhalten führen wird, dann ist sein Darstellungsziel nicht, menschliches Handeln aus seinen inneren Gründen verstehbar zu machen, sondern in menschliches Handeln unmittelbar einzugreifen und es zu verändern. Vermutlich würde Aristoteles, der Solon geschätzt und über zwanzig Mal zitiert hat, den Wert dieser Gedichte hoch veranschlagen. Aber es sind keine Dichtungen im strengen Sinn, sondern sie benutzen poetische Elemente, um mit ihnen andere als poetische Aufgaben zu erfüllen. Ihr Rang und ihre Qualität müssen daher auch von diesen eigenen Zielsetzungen her beurteilt werden, d.h., sie müssten als Mischformen aus Rhetorik und Dichtung erklärt werden.

Anders steht es, wie man etwa an vielen Chorliedern bei Sophokles sehen kann (s. Kap. 18, o. S. 573ff.), mit den ‚lyrischen' Partien in der Tragödie. Viele dieser Chorlieder geben den Prozess wieder, in dem der Chor in einer eigenständigen Sprachhandlung sich eine Position innerhalb der Handlung des Stückes erarbeitet. Das sind im aristotelischen Verständnis nicht nur Gefühlsäußerungen oder Beschreibungen einer inneren Zuständlichkeit, sondern Handlungen mit Anfang, Mitte und Ende, d.h. innere Aktivitäten, die in gefühlsrelevanter Form in konkreter Situation zu einer Entscheidung führen (z.B.: ‚Wir stehen trotz der Anschuldigungen des Teiresias zu Ödipus'). Trotz des nur sehr knappen Umfangs dieser Lieder sind sie Handlungen, die diese Kürze haben können, weil die Verständnisbedingungen, die man eigentlich erst aus der Durchführung eines ganzen *Mythos* bekommt, aus der Stellung, die der Chor in einem solchen *Mythos* hat, bekannt sind. Dennoch bleiben diese Lieder in einem für Aristoteles' Handlungsverständnis wesentlichen Sinn Teilhandlungen, weil sie nicht einen ganzen Weg vom Glück ins Unglück durchmessen, sondern die Durchführung eines Schrittes auf diesem Weg darstellen.

Die Leistungsfähigkeit der Aristotelischen Kriterien für Dichtung und für gute Dichtung kann man auch daran überprüfen, dass es zu sinnvollen Ergebnissen führt, wenn man sie als Unterscheidungskriterien benutzt, um

Wissenschaft, Geschichtsschreibung oder Rhetorik in poetischer Einkleidung von Dichtung im eigentlichen Sinn abzugrenzen. So bleiben, wie Aristoteles selbst sagt, Empedokles' ‚Dichtungen' Philosophie, auch wenn sie in metrischer Form dargeboten werden, und es würden auch Herodots Geschichtsbücher nicht zu Dichtung durch eine solche Darbietungsform. Die Homerischen Hymnen dagegen sind keine theologischen Traktate in poetischer Sprache, sondern sie machen das Wesen eines Gottes aus seinem Handeln deutlich, d.h., sie sind Dichtungen. Dichtung sind auch die Gedichte Sapphos, etwa wenn sie in ihrem berühmten Gedicht *„Jener scheint mir den Göttern gleich zu sein ...“* den Augenblick beschreibt, in dem sie die übermenschliche Schönheit eines Mädchens so überwältigend erfährt, dass es ihr unmöglich wird, sie auch nur diesen Augenblick auszuhalten. Die Vergeblichkeit des Versuchs, dieser Schönheit standzuhalten (weshalb der Mann, der dazu in der Lage ist, einem Gott gleich sein muss), bildet den Hauptinhalt der Schilderung dieses Gedichts (die Wahrnehmungs- und Sprachfähigkeit, alle Körperbeherrschung sind ihr geschwunden), das in einem Appell an die eigene Leidensfähigkeit endet. Das Gedicht schildert so gleichsam eine *Peripetie*, die von einer überwältigenden Erkenntnis, *anagnṓrisis*, ausgelöst wird, und den Versuch, mit den Folgen dieser Wende leben zu lernen. Das ist ein Handeln, wenn es auch nicht von seinem Anfang bis zu seinem Ende durchgeführt dargestellt ist. Für das Verständnis der zentralen Aussage des Gedichts ist das auch nicht nötig, weil es einen Ausschnitt aus einem Leben mit Schönheit enthält, dessen allgemeineres Verständnis vorausgesetzt werden kann. Dass man es nur bei richtiger Einordnung in sein einheitliches Handlungsganzes versteht, zeigt aber, dass gerade auch bei diesen prägnanten, konzentrierten Darstellungsformen das, was Aristoteles unter dem Begriff des *Mythos* erarbeitet hat, verständnisleitend ist (s. jetzt Radke 2005).

Auch von dem abschließenden Anspruch, den Aristoteles am Ende des ersten Buches seiner *Poetik* formuliert, kann man sagen, dass er sich außerhalb der meisten heute verbreiteten Entgegensetzungen bewegt. Er besteht darauf, gezeigt zu haben, was Dichtung und ihre Arten sind, aber er hat keine Regelpoetik geschrieben, sondern der Dichtung das Feld der immer wieder anderen, ja selbst der nur denk- oder vorstellbaren Möglichkeiten menschlichen Handelns zugewiesen. Anders als schon die ersten neuzeitlichen Erklärer der *Poetik* hatte er aber nicht das Bedürfnis, die Dichtung für alles und jedes zu öffnen, ihr alles zwischen Himmel und Erde Mögliche zuzuweisen. Diese in der Postmoderne erst zum vollen Ausdruck gekommene Tendenz widerspricht seinem Ansatz, den Menschen von dem her zu beurteilen, was er kann. Ein Können ist nie omnipotent, sondern immer auf Bestimmtes gerichtet. Eines der Vermögen des Menschen ist, das *Werk* einer Handlung aus seinen Gründen darzustellen. Dieses Vermögen hat Aristoteles

für sich unterschieden und auch im Blick auf die ihm vorliegenden poetischen Werke Dichtung genannt.

Dass der einzelne Dichter als Mensch daneben andere Vermögen mit anderen Qualitäten hat, ist unbestritten, auch dass man die Leistungen verschiedener Vermögen in bestimmten Fällen miteinander mischen kann. Eine solche Mischung ist aber nur dann eine eigene selbständige Leistung, wenn das Können der einzelnen Vermögen für sich beherrscht wird.

Diesem Prinzip folgend hat Aristoteles auch die Arten der Dichtung voneinander abgegrenzt, indem er sie aus unterschiedlichen subjektiven Potentialen erklärt hat. Sein Rekurs auf die Vervollkommnung oder Vernachlässigung charakterlicher Bildung als Ursache der Differenzierung zeigt, dass er die Arten nicht nach fixierten Normvorstellungen unterschieden, aber auch nicht beliebig entgrenzt hat.

Für sein Verfahren, die Bedingungen von ‚Dichtung als Kunst' zu ermitteln, gilt insgesamt, dass es auf der Reflexion auf subjektive Akte beruht – das macht dieses Verfahren mit verwandten neuzeitlichen Positionen vergleichbar –, andererseits kommt Aristoteles durch eine andere Deutung dieser Akte zu Ergebnissen, die uns fremd geworden sind, ja nicht mehr möglich erscheinen. Es war das Anliegen dieses Kommentars, einige Gründe zu ermitteln, die zeigen, dass die unterschiedliche Auffassung von Subjektivität, die Aristoteles' Dichtungsverständnis zugrunde liegt, eine eigene Legitimität hat, die die Auseinandersetzung mit ihr lohnend macht.

Literatur zu Kapitel 26: s. zu Kap. 24.



ANHANG

Sachindex

adikía (Ungerechtigkeit) 438
ágroikos (Unkultivierter) 306
Ähnlichkeit mit dem Zuschauer 530
aischrología (Beschimpfung) 303, 307
akolasía (Zügellosigkeit) 457
akrasía (Unbeherrschtheit) 457
Allgemeines
  Charakter als Allgemeines 381ff., 391
  in Dichtung und Geschichtsschreibung 387f.
Alltagssprache 216
ametría (Disproportionalität) 320
amoibaíon (Wechselgesang) 573f.
anagnṓrisis (Wiedererkennung) 427, 540
  als Dichterwille 542f.
  aus der Handlung 544f.
  aus Zeichen 541f.
  Definition 431
  durch einen Schluss oder Fehlschluss 543f.
  durch Erinnerung 543
  fünf Arten 540f.
  im komplexen Mythos 687
anaisthēsía (Unempfindlichkeit) 456
Anapäst 225
anápausis (Erholung) 502
Angemessene, das (*harmótton, prépon*) 529f.
Anschauung
  des Gegenstandes 667
  Rolle der 521, 550f.
apangelía s. *Mimesis*, narrative
ars
  Einheit mit *ingenium* 220
  im Gegensatz zu *ingenium* 223
  im Verhältnis zu *ingenium* 223f.
  Rezeption 416
árthron (Gliederungspartikel) 604
Ästhetik
  subjektive Wende der 653f.
atýchēma (Unglücksfall) 437, 444
Augenblick, richtiger s. *kairós*
Ausdrucksweise s. *léxis*

Begabung, Genie
  dichterische 547f.
Beispiel (*parádeigma*) 593
bōmolóchos (der an den Opferaltären herumlungert) 306
Buchstabe 601f.
bouleúesthai (Mit-sich-zu-Rate-Gehen) 238

Charakter 381ff., 558
  als Mögliches und Allgemeines 381ff.
  Darstellung in der Dichtung 528f.
  einheitlicher 475f.
  Entstehung 232, 382, 460
  gemischter 536
  guter und brauchbarer 444f., 528
  in Komödie und Tragödie 230
  und Entscheidung 289f.
  und Handlung 384ff., 481
  uneinheitlicher 533, 535
  verdorbener 446
  verfehlte Darstellung 532f.
Charakterbegriff 382
  in hellenistischer Umformung 531
Charakterhaltung
  Neigung und Abneigung 487
Charaktertendenzen
  Abweichung von guten 565
Charakterzüge
  dianoetische 327, 330
  ethische 327, 329f., 357
  ethische und dianoetische 357
Chor
  Auszugslied s. *éxodos*
  bei Euripides 577f.
  Einzug s. *párodos*
  im *König Ödipus* 570

in der Tragödie 571ff.
Integration in die Handlung 568f., 572
Vergleich Sophokles mit Euripides 578
zur Unterstützung von Furcht und Mitleid 572f.
Chorbehandlung
durch die Tragiker 572
Chorlied s. *stásimon*
chrēmatistikḗ (Ökonomie) 539

Darstellung
besserer und schlechterer Menschen 246ff.
dihegmatische 694
dramatische 301, 694
von Unmöglichem 711ff.
Denken
als Unterscheiden 335f.
désis (Verwicklung einer Handlung) 555f.
diánoia (Denkweise) 330, 354ff., 561, 581f., 583, 688
Dichten
als Form des Erkennens 230
Dichter
sein Werk (*érgon*) 372
und seine Affinität zum Gegenstand 286
Dichterische Qualität
Platonischer Dialoge 218
Dichtung
als Erkenntnisform 500
ihr Gegenstand 230ff., 245f., 376f.
und die ihr angemessene Erkenntnis 497
und ihr Formprinzip 372f.
und ihre Aufgabe 514
und ihre natürlichen Ursachen 278
zyklische 674
Dichtungsbeginn
beim für uns Früheren 283ff.
Dichtungsbegriff 514
Dichtungsverständnis
hellenistisches 212, 213, 219ff.
Disproportionalität s. *ametría*
Distichon 218
Dithyrambos 214, 298, 299f.
dulce
und *utile* bei Horaz 440
dýnamis (Vermögen) 382ff.
als ausgebildetes Vermögen 382
Ausbildung 390
und Verwirklichung (*enérgeia*) 393

eikós s. Wahrscheinliche, das
Einbildungskraft 551
Einheit
der dichterischen Darstellung 365
Einzelnes
in Dichtung und Geschichtsschreibung 387f.
éleos s. Mitleid, s. Furcht und Mitleid
Emotionstheorien
der Gegenwart 344ff.
Enthusiasmus 552
Enthymem 585, 593ff.
Entscheidung s. *prohaíresis*
Entwicklung
historische der Tragödie 294ff.
epagōgḗ (Induktion) 593f.
epeisódion 434
epieikēs (sittlich und charakterlich Vollkommener) 444ff., 455f.
Epischer Kyklos 674
Episode 680
Epistemische Reduzierung 489
Epos
Bauformen 687f.
Umfang 688f.
Erfahrung
dichterische 664
Erfindung
dichterische (*heúresis*) 525f.
érgon s. Werk
Erholung s. *anápausis*
Erkennen
als Nachahmung 278
Vergnügen am 281ff.
Erkenntnis
des Allgemeinen 389
Grundbedingungen 486
Erkenntnisaktivität
als Ursache für die Dichtung 268f.
Erkenntnisinteresse
allgemeines der Dichtung 389ff.
Erkenntnisweise
poetisch-künstlerische 250
Erzähler
auktorialer 487f., 529
ēthos 558, s. Charakter
éxodos (Auszugslied des Chores) 435, 573

Fall (*ptṓsis*, *casus*) 606
Fehler
dichtungsspezifischer 710
Form 406
und emotionale Wirkung in der hellenistischen Dichtung 219f.

Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit
am Beispiel der Deianeira 454
Früher
der Sache nach 272
für uns 272
Furcht 484f.
Furcht und Mitleid 333, 341, 437f., 443, 489, 493
im Verständnis als elementarer Entladungseffekt 498
in psychosomatischer Auslegung 509

Ganzheit
der Handlung 362f.
Gattungen
literarische nach den Charakteren der Dichter differenziert 283ff.
Gattungsdifferenz
von Tragödie und Komödie 230
Gefühl
Eigenständigkeit bei Homer 474
Gefühle
abstrakte 340
große 547
in Abhängigkeit von ihrem Inhalt 443
tragische 443, 477
und Rationalisierung 495f.
und Rationalität 287, 442, 482, 661
Gefühlsbegriff
systematischer 333
Gefühlsempfindung
beim Zuschauer 480
Gefühlstheorie
bei Aristoteles 335
Gefühlstheorien
der Renaissance und der Stoa 344
Genie s. Begabung
génos dikanikón, genus iudiciale 596
génos epideiktikón, genus demonstrativum 596
génos symbouleutikón, genus deliberativum 596
Gliederungspartikel s. *árthron*
Glosse 621f., 716f.

hamártēma 444
hamartḗmata
der Komödie 314, 319
Hamartia 438
Genese 458ff.
komische 318
tragische 439
Handeln 238, 290, 312, 385
als Formprinzip der Dichtung 392ff.
als Ursache der Veränderung 444
aus Unwissenheit *(di' ágnoian)* 453
eigenständiges bei Homer 678
im Hier und Jetzt 461
im Unterschied zu ‚machen' 237
im Verhältnis zu Wissen 525ff.
im Zustand der Unwissenheit *(agnoṓn)* 453
tragisches 332, 437f., 679f.
untragisches 437f.
Handlung
als Formprinzip der Dichtung 370f.
als Produkt der Erkenntnis 231
Anfang 362
Anfang, Mitte, Ende 368
Auflösung der s. *lýsis*
Begriff 235
Einheit als Ziel 271
episodische 399
erforderlicher Umfang 363f.
nach dem Verständnis der Renaisannce 233
optimale Gestaltung 476
Rohentwurf 548
Handlungsabläufe
äußere 240
Handlungsarten
Grunddifferenz 245
Handlungsdarstellung
effektivste Form 375f., 401ff.
Handlungsgefälle 564
Handlungsgestaltung
einheitliche 679f.
Handlungskomposition 361
Beschaffenheit 580
einheitliche 510
Handlungsmöglichkeiten
als konstitutiv für den Gattungsunterschied unter den Künsten 229f., 248ff.
des Menschen 229
Handlungsverlauf
doppelter 439
verflochten und komplex 428
Harmonie
und Rhythmus als Medien 284
Harmonielehre 503
hēdonḗ s. Lust
heúresis, inventio s. Erfindung
homalón (sich selbst gleichbleibend) 531
Hören
nach Aristotelischem Verständnis 521
hypokritḗs s. Schauspieler

hypónoia (untergelegter Sinn) 303, 308

Ideale
 in der Renaissance 247f.
Idee
 bei Platon 207
Individualstil 655
Induktion (*epagōgḗ*) 585
ingenium
 Einheit mit *ars* 220
 Rezeption 416
Inszenierung s. *ópsis*
Intellekt s. *nous*
 akzidenteller 666
inventio 526

kairós (richtiger Augenblick) 661
Katachrese 624, 639
Katharsis 333ff., 342, 476ff.
 als Kultur des Gefühls 486ff.
 als Reinigung der Gefühle 478
 hellenistisch-stoisches Verständnis 342
Katharsisdeutung
 medizinisch-pathologische 510
Klagelied s. *thrḗnos*
Kluge, der sittlich s. *phrónimos*
Klugheit, sittliche s. *phrónēsis*
Komik
 bei Aristophanes 316f.
kommós (Trauergesang) 434, 573
Komödie
 Definition 302
 mögliche Grundzüge der Aristotelischen Theorie 315ff.
 Unterscheidung zwischen alter und neuer 307ff.
 verlorene Theorie 304f.
kýklos (epischer Zyklus) 733

Lachen 306
Leidbringendes Tun 432
Leiddarstellung 511
Leidenschaft
 Konflikt mit der Einsicht 469ff.
léxis (Ausdrucksweise) 668ff.
Lieddichtung (*melopoiía*) 348ff., 731
Literatur
 ihr Gegenstand 229, 230f.
Logik
 Aristotelische 586ff.
Lust
 als Begleitphänomen jeder Aktivität 338
 am Nachahmen 280
 an der Erkenntnis 269
 höchstmögliche 258
 und Moral bei Aristoteles 242
Lust und Unlust
 beim Erkennen 236
lýsis (Auflösung der Handlung) 555f.

Masken 300f.
Materie
 bei Aristoteles 587
mēchanḗ (Theatermaschine) 534f.
Medien
 in Verbindung mit Gegenstand und Modus 259f., 267f.
 literarischer Nachahmung 213ff., 225
Medium
 als nicht hinreichende Bedingung von Literatur 215ff.
Meinung
 als Bereich dichterischer Erkenntnis 358
melancholischer Tyrann 448
melopoiía s. Lieddichtung
Menschlichkeit (*to philánthrōpon*) 449
metábasis (Übergang) 555
Metalepsen 488
Metapher 623f., 717
 Gemeinsamkeit in Verschiedenheit 634
 in analoger Verwendungsweise ⟨eines Wortes⟩ 623f.
 kognitive Funktion 636f.
 von der Art auf die Gattung 623
 von der Gattung auf die Art 623
 von einer Art auf die andere 623
méthexis, Teilhabe bei Platon 207
Metriopathie 572
Metrum als *hýlē* (Materie) 219
miarón (schreiende Ungerechtigkeit) 437
Mimesis 225, 241, 267
 als Fiktion in der Renaissance 248
 in der Rezeption 405ff.
 in Rezeption und Forschung 208f.
 Modi der Darstellung 258f., 262ff., 268
 narrative und dramatische 262f.
 poetische 694
 Übersetzung 209f.
 Unterart des Erkennens 274
Mimos 217
Mitleid 333, 341, 438, 485
Mit-sich-zu-Rate-Gehen s. *bouleúesthai*
mochthēría s. Charakter, verdorbener
mochthērós 456

Mögliches 373, 379ff., 381ff.
in der Rezeption 234
in Komödie und Tragödie 397ff.
Möglichkeit
Begriff 277f.
Vermögen (*dýnamis*)
zwei Arten 382ff.
Monströs-Schreckliches 512
Moral
bei Aristoteles 390
nach hellenistischem Dichtungsverständnis 440
und Ästhetik bei Aristoteles 241ff.
Mühe, Arbeit s. *pónos*
Musik 502ff.
Mythos 222, 234, 489, s. Handlung, s. *sýstasis tōn pragmátōn* und passim

Nachahmung s. *Mimesis*
Nachahmungscharakter
der Kunst 195f., 204ff., 708
Natur
bei Aristoteles 274ff.
Nichthandeln
als Handlungsmoment 686
Nomen 605f.
nómos 214
notwendig 383
Notwendigkeit 379, 395, 402, 430
des Zusammenhangs zwischen Charakter und Handlung 395
in der Renaissance 248
Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit als wesentliche Formaspekte einer Dichtung 395
nous (Intellekt) 552

Ökonomie s. *chrēmatistikḗ*
ópsis (visuelle Inszenierung) 511, 731
Ordnung
eines Kunstwerks 362, 725
Örter s. *tópoi*
orthós lógos (richtig gebrauchte Vernunft) 469

Parabasen 574
párodos (Einzug des Chores) 434, 573
páthos s. Gefühlstheorie
páthos-Tragödien 560
Peripetie (Umschwung, Wendepunkt der Handlung) 427, 429f.
im komplexen Mythos 687
im *König Ödipus* 430
mit der *anagnṓrisis* zusammenfallend 431, 556
Phalloschor 298
Phalloslied 300
phantasía s. Vorstellung
phaúlos (untauglich, schlecht) 232
phaúlos (vernachlässigt, verkommen, niedrig) 245, 256
philánthrōpon, to s. Menschlichkeit
phóbos s. Furcht
phōnḗ 214
Phrase 607f.
phrónēsis (sittliche Klugheit) 356f., 501
phrónimos (der sittlich Kluge) 356, 501
plokḗ (Verwicklung, Verknüpfung) 555
Poetik
rationalistische Deutung der 551f.
polymythisch 563f., 682
pónos (Mühe, Arbeit) 468f.
Prädikabilien 592
práxis s. Handeln
prépon s. Angemessene, das
prohaíresis (Entscheidung) 238
Prolog 434
Prosodie 717f.
Änderung der 705
ptṓsis, casus s. Fall

Redeschmuck 622
Rhetorik
Grundposition der Aristotelischen 583
Rhythmus
und Harmonie als Medien 284

Satyrn 299
Satyrspiel 299
Satz 607f.
Satzbau
abweichender 705
Schauspieler 301
Scheitern einer Handlung
Darstellungsmöglichkeiten 514f.
Silbe 602
Sinn, untergelegter s. *hypónoia*
Soloarien 434
Spiel (*paidiá*) 502
Sprache
dichterische mehrdeutige 705
Leistung 613, 620
nach Aristoteles 226
poetische 227f.
Zeichen- oder Symbolcharakter 264f.

Sprachgebrauch 719
abweichender 705
Sprachtheorie
in der Stoa und im Aristotelismus 609ff.
spoudaíos (vollendet, hochstehend) 231f., 245, 396
stásimon (Chorlied) 434
Staunen 280, 283, 375
Stil 668ff.
Stoffwahl
griechischer Tragiker 518
Syllogismen
dialektische 592f.
rhetorische 593ff.
wissenschaftliche 591f.
Syllogistik
Aristotelische s. Logik
sýndesmos (Verbindungspartikel) 603f.
sýstasis tōn pragmátōn 234, 672, s. *Mythos*

Tapferkeit 501
Teleologie
immanente 676
thaumastón, *thaúma* s. Wunderbare, das
Theatermaschine s. *mēchanḗ*
thrḗnos (Klagelied) 434
tópoi (Örter) 592f., 598
tragische Verfehlung s. *Hamartia*
Tragödie
Abgrenzung vom Epos 303f., 321ff.
historische Anmerkungen zur Entwicklung 273f.
ideale Form 562
laienhaftes Verständnis 438f.
performativer Charakter 724
quantitative Teile 434
Tragödie und Komödie
Entwicklung 272f.
historische Anmerkung zur ‚Erfindung' 260ff.
Trauergesang s. *kommós*
Typen
in der Komödie 310f.

Übergang s. *metábasis*
Unbeherrschtheit s. *akrasía*
Unempfindlichkeit s. *anaisthēsía*
Ungerechtigkeit s. *adikía*
Ungerechtigkeit, schreiende s. *miarón*
Unglücksfall s. *atýchēma*
untauglich, schlecht s. *phaúlos*
utile und *dulce* bei Horaz 440

Verbindungspartikel s. *sýndesmos*
Verbrecher 447
Verbum 605f.
Vergnügen
am Erkennen 281ff.
Vernunft
richtig gebrauchte s. *orthós lógos*
Verwicklung s. *désis*
Visuelles
und seine Funktion 520, 731
vollendet, hochstehend s. *spoudaíos*
Vollkommener, sittlich und charakterlich s. *epieikḗs*
Vorstellung (*phantasía*) 550f., 635
‚*kataleptische*' in der Stoa 610
und begriffliches Denken 551
wahrscheinlich 383
und notwendig in der Rezeption 234

Wahrscheinliche, das 310, 395
im *König Ödipus* 494f.
in der Renaissance 248
und notwendiger Zusammenhang zwischen Charakter und Handlung 375
Wahrscheinlichkeit 379, 402, 430
bei Aristophanes 310
beim Charakter 312
des Zusammenhangs zwischen Charakter und Handlung 395
in der hellenistisch-römischen Rhetorik 411
Wechselgesang s. *amoibaíon*
Werk (*érgon*) 84
Wiedererkennung s. *anagnṓrisis*
Wirkliches
in Komödie und Tragödie 373f, 397ff.
Wirklichkeit
in der Renaissance 235
Wirkung
psychagogische 519
Wissen
Besitz und Gebrauch 459
Wörter
verdoppelte und vervielfachte 621
Wunderbare, das (*thaumastón*, *thaúma*) 401f.

Zufall 403f.
Zügellosigkeit s. *akolasía*
Zyklus, epischer s. *kýklos*

Stellenindex*

a) zu Texten der Antike und des Mittelalters

Aischylos 274, 300f., 331, 560f., 564f., 568f., 680f., 683, 691
Choephoren
168ff. 543
908–930 524
Eumeniden 323, 568
Hiketiden 301, 568
Ixion 560
Perser 301, 683
Prometheus Desmotes 561
Sisyphos 565

Ammonios
In De Int. (CAG IV, pars V)
2,27ff. 608f.
43,4ff. 608f.
44,20ff. 608f.
45,6–46,19 617
97,8ff. 604

Anonymus et Eustratius
In Eth. Nicom. (CAG XX)
257ff. 206
418,13–21 459

Anonymus et Stephanus
In Rhet. (CAG XXI, pars II)
187,20–188,7 655
210,20–23 118, 201f., 664

Anonymus
On De Int. 608

Anonymus
Rhetorica ad Herennium
I, § 16 411
IV, 34 639

Aristophanes 303, 305, 308ff., 316ff., 373, 709
Acharner 311f., 317
Der Frieden 317f.
Frösche 311f.
460–673 319
605ff. 319
816 552
840–850 713
Lysistrate 119, 311ff., 317ff., 374, 397
Plutos 311, 315, 317
Vögel 95, 318
Wespen
1014–1050 316
Wolken 311f., 317f., 397
222 319
518–594 316

Aristoteles (mit als unecht [*] geltenden im *Corpus aristotelicum* überlieferten Schriften)
Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta (ed. Rose)
Frgm. 142 535
Frgm. 667 300
* *De lineis insecabilibus*
972b25 604

* – auch mit Verweisen auf allgemeine Bezüge auf einen Autor oder ein Werk (in Auswahl und i. allg. ohne Priorität vor den konkreten Stellenverweisen). Bezüge auf ganze Bücher oder Kapitel wurden nicht bzw. nicht als solche aufgenommen. Zu den Paragraphen, in die die Kapitel der *Poetik* im Kommentar unterteilt sind, s. zunächst das Ausführliche Inhaltsverzeichnis ab S. 769.

De sensu
437a5–15 521
Erste Analytiken
49a24 632
68b38ff. 594
70a3ff. 378, 395
Eudemische Ethik
1222b29–31 444
1223a10f. 444
1224a4–9 459
1224a28f. 238
1225a11ff. 442
1225a14ff. 245
1228a3–19 454
1228a11ff. 359
1228a13–18 490
1234a20–25 316
1234a24–35 307
1240b15–17 528
1242a13–28 331
Kategorien
10b7 231
* *Mechanik*
847a11f. 375
Metaphysik
980a21 280
980b22f. 521
982b11–21 656
982b11ff. 283
982b12f. 285
982b32–983a5 714
983a12ff. 283
1010b28 378
1015a3ff. 275
1015a13–19 275
1015a34f. 378
1016b35–17a2 626
1025a21–25 337
1025b18–25 385
1025b18–26a23 94
1025b23 385
1025b24 238, 385, 576
1025b25–26a23 230
1029b3–12 92
1029b13f. 388
1030a27f. 211, 306, 559
1033a32–b9 277
1036a26–34 90
1045a12–14 607
1049b29ff. 83, 389
1054b3–11 530
1064a16–b6 94
1072b11–13 378
1074b10–13 203, 270, 294, 738
Meteorologie
390a10–15 201, 389
Nikomachische Ethik
1094a1–3 338
1094a23f. 197
1099a13–20 243
1102a26–1103a10 355
1102b21–1103a10 538
1102b25–1103a10 327
1103a14–18 354
1103a14–26 232, 382
1104a24 243
1104b1–3 483
1104b8–1105a16 231
1104b24–26 243
1105a13f. 242
1105b23 483
1106a2f. 482
1109b31 444
1109b32 483
1109b39–11b3 337
1110a33 444
1110b25 453
1110b28–30 256
1110b28–31 447
1110b28–11a2 451
1110b33 452
1111a1 483
1111a2 453
1111a6f. 453
1111a32–b3 455
1111b5ff. 382
1111b6f. 359
1112b31f. 385
1113a15–b2 338
1113b16f. 451
1114a31–b25 338
1115a4–17b23 483
1115a6ff. 383, 445
1115b15–17 483
1119a5–11 456
1126a13–b10 245
1128a9f. 306
1128a15 306
1128a22–24 303
1128a22–25 307
1128b1 306
1135b1ff. 359
1135b11–36a9 452

1135b16f. 437
1135b18f. 238
1135b22f. 452
1135b25 438
1135b25–27 455
1136a5–10 452
1139a31 235
1139a31–35 385
1140a1–23 94, 197, 235
1140a10ff. 385
1140a25–28 356, 451
1140b4–7 94, 197, 235
1143a13f. 501
1143a35–b17 445
1143b13f. 357
1144a23ff. 356
1144a29f. 340, 383, 445, 485, 501
1145b21–47b19 337
1146a18–21 490
1146b31–35 455
1146b31–47a24 459
1146b31–47b19 290
1146b35–47a7 384
1147a3f. 290
1147a17–31 115
1147a22 445, 461
1147a24–31 336, 460
1147a24–b19 460
1147a28 463
1148b35–49a20 456
1149a21–50a8 456
1155a16–21 449
1155b19–26 338
1157b21 625
1163a22f. 359
1168b35–69b2 445
1169a16 444
1169a31f. 445
1169b16f. 625
1170a5 625
1174b14–19 508
1174b33 338
1177b30–78a3 473

Physik
184a16–21 272, 667
184a21–b5 89
184a23–26 351
192b20–27 275
199a15–17 51

Poetik
1447a8f. 267
1447a9f. 96, 104, 202, 254, 363, 670
1447a16–18 268
1447a17f. XVI, 57
1447a26–28 298
1447a27f. 215, 257
1447a28 284, 505
1447a28–b9 215
1447b9–11 216
1447b9ff. 207
1447b11–13 218
1447b13–16 218
1447b16f. 218
1447b20–23 228
1448a1 51
1448a2f. 286
1448a4f. 46
1448a4–6 51
1448a9f. 257
1448a19f. 264
1448a20–24 262, 406
1448a21 262
1448a23f. 262
1448a25–28 309
1448a31 47
1448a31–35 261
1448b8–17 496
1448b9–12 59
1448b12–17 636
1448b13 280
1448b15–17 503
1448b16f. 278
1448b17 708
1448b20–49a9 647
1448b23f. 272, 285
1448b24–27 247
1448b24–49a2 322
1448b25 321
1448b26 303
1448b28–49a9 292
1448b30–32 689
1448b34–36 690
1449a7–9 274
1449a15–18 569
1449a19 298
1449a19f. 299
1449a25–28 689
1449a30f. 294
1449a34f. 314
1449a37–b1 294
1449b5 96

1449b5–7 261
1449b7–9 309
1449b17–20 322
1449b21f. 304
1449b24–28 125
1449b27f. 497, 506
1449b35f. 348, 353
1449b36–39 381
1449b36–50a3 354ff., 688
1449b38–50a3 309
1450a3f. 104
1450a4f. XVI, 120
1450a6f. XVI
1450a15–23 328
1450a15–b12 328
1450a16–20 309
1450a19 354, 381
1450a19f. 328
1450a21f. 199, 384, 529, 537
1450a23–29 328
1450a25–29 559
1450a27f. 415
1450a29–33 329
1450a33–35 329
1450a35–38 329
1450a39–b4 329
1450b4f. XVI, 330
1450b4–8 330
1450b6–8 330
1450b8f. 386
1450b8–10[1] 329
1450b8–12 354ff.
1450b11f. XVI, 330
1450b12–15 331, 642
1450b13f. XVI
1450b15f. 331, 519
1450b16–20 301, 332, 519
1450b21–23 580
1450b24 402
1450b25–31 684
1450b32–51a15 688
1450b36f. 725
1451a1 725
1451a4 673
1451a5f. 301, 304
1451a9–11 732
1451a16–19 235, 368, 387
1451a16–29 365
1451a17 251
1451a17f. 674
1451a19–22 368
1451a22–29 368, 563, 673
1451a28f. 369
1451a30–35 104, 365, 400, 684
1451a36–38 234
1451a36–39 83
1451a36–b10 111
1451a37 394, 701
1451b5–10 231
1451b6f. 648
1451b8f. 118, 375, 376–381, 544
1451b8–10 118
1451b8–26 599
1451b9 310, 395
1451b11–15 397
1451b16–19 119
1451b16–32 246
1451b19–23 549
1451b19–25 205
1451b19–26 46, 514, 695
1451b19–34 222
1451b23 526
1451b25f. 51, 399
1451b27–29 385
1451b27–32 673
1451b30–32 387
1451b34f. 375
1452a1–11 46, 712
1452a4–7 697
1452a22–29 131
1452a27 555
1452a29–b8 131
1452b9–13 131, 432f.
1452b20f. 434
1452b30–33 477
1453a2–35 477
1453a4–7 477
1453a4–12 530
1453a12–17 481, 559
1453a13–22 246
1453a13–23 475, 517
1453a16f. 458
1453a18–22 481, 518
1453a20 447
1453a28f. 257
1453a30 438
1453a30–36 559
1453a30–39 538
1453a35–39 318, 688
1453a37 447
1453b1–11 477
1453b1ff. 519
1453b3–8 725
1453b11–13 496

1453b14 489
1453b14f. 516
1453b17f. 449
1453b22–25 699
1453b23 447, 481
1453b25 525
1453b25f. 695
1453b26 525
1453b27–29 447, 451
1453b34 515
1453b37–54a2 515
1454a4–9 481
1454a5 447
1454a9–13 481
1454a13–15 580
1454a16f. 396
1454a16–19 110, 289
1454a16–22 538f.
1454a17–19 328, 386
1454a31 447, 530
1454a32f. 533
1454a33–36 379
1454b8–15 247
1454b13–15 564
1454b33f. 542
1455a16 432
1455a22f. 546
1455a29 547
1455a30–32 287
1455a30–34 479
1455a30ff. 297
1455a31–33 296
1455a32f. 509
1455a34f. 695
1455a34–b2 526
1455b1 550
1455b33f. 560
1456a2 561
1456a7–9 557
1456a9 555
1456a10–19 554
1456a11 680
1456a19–23 536
1456a21 564
1456a21–23 564
1456a23–25 567
1456a36–b2 330
1456b4 582
1456b8–19 643, 645
1456b36 602
1456b38–57a2 619
1456b38–57a3 618
1457a1f. 619
1457a2f. 618
1457a7 620
1457a8f. 619
1457a8–10 618
1457a10 618
1457b4–6 632
1457b22–25 100
1458a18 641
1458a34–b17 645
1458b1f. 641
1458b15–17 646
1458b16 646
1458b25 646
1458b29 646
1458b31 646
1459a4–8 623
1459a6–8 651
1459a10–14 633
1459a17 694
1459a17–21 128
1459a17–30 235
1459a19f. 674
1459a20–24 366
1459a24 362
1459a28f. 675
1459a29f. 368
1459a30–b7 563
1459a33 679
1459b8f. 558
1459b8–16 725
1459b13–15 560
1459b17–31 731
1459b19 688
1459b22–26 731
1459b22–31 725, 730
1459b28f. 689
1459b30f. 685
1459b31–60a5 272
1460a5–8 694
1460a5–11 118, 392
1460a8 694
1460a11–14 697
1460a11–17 547
1460a11–24 712
1460a14–17 711
1460a18–26 691, 697
1460a26f. 46, 691
1460a27–30 536
1460a27–34 691
1460a34–b1 699
1460a34–b2 691

1460b6–11 247
1460b6–15 722
1460b9 701
1460b9–11 714
1460b15–22 703, 710f.
1460b16f. 710
1460b17 711
1460b18f. 711
1460b22–29 703, 711f.
1460b23 710
1460b24f. 703
1460b25 712
1460b26 697
1460b26f. 698
1460b27–34 698
1460b29–32 703f., 712f.
1460b30f. 713
1460b31f. 711
1460b32 704
1460b32–61a4 704, 711, 713f.
1461a4–9 704f., 715
1461a9–21 705
1461a9–31 705, 715ff.
1461a10–12 716
1461a12–14 717
1461a14–16 717
1461a16–20 717, 719
1461a20f. 717
1461a21–23 705
1461a22f. 717f.
1461a23 718
1461a23–25 705, 718
1461a25f. 705, 718
1461a26f. 719
1461a26–31 705
1461a27–31 719
1461a31–35 720
1461a31–b9 705, 719ff.
1461a35–b3 51, 720f.
1461b3–9 721
1461b9f. 46
1461b11f. 46
1461b21 532
1461b22–25 723
1462a5f. 731
1462a8–11 731
1462a14–17 725, 730ff.
1462a15–17 731
1462a17f. 725
1462a18–b3 726, 732
1462b3–11 726f., 733
1462b8 680
1462b11–15 727
Politik
1253a23 64, 83, 201, 276, 389
1324a12f. 231
1339a14–20 502
1339a23–25 504
1339a25f. 125f., 504
1339b42–40a35 349
1340a 502
1340a1–8 504
1340a7–28 504
1340a14–b29 284
1340a15–18 501, 504
1340a17–23 353
1340a28–35 420
1340a28–40 329
1340bff. 503
1341b32–36 504
1341b38–42a2 505
1342a3–28 505
1342a4–16 508
1342a8–11 507
1342a22f. 508
1342a28–34 504
* *Problemata physica*
919b26 521
922b26 576
Rhetorik
1355b10f. 331
1355b25f. 331
1355b26–35 583
1356a2–15 584
1356a14–20 584
1356a33f. 590
1356b12–19 590
1357a1–7 593
1357b27–58a2 594
1368a22–37 669
1369a27–30 280
1369b33–70a10 280
1371a31–34 280, 283
1371a31–b12 280
1371a31–b25 405
1371b4–10 279, 280
1382b26f. 485, 494
1382b27–34 484
1385b12–16 485, 494
1385b16–24 485
1385b29–33 485, 649
1386a25f. 486
1386a26–33 485
1394a28–34 597

1394b20–26 594
1396a3–b22 595
1396b4–18 596
1404a20–24 612
1404b1–25 671
1404b5–20 622
1404b5–25 639
1404b7f. 626
1404b18–20 650
1404b19 651
1404b19–21 650
1404b22f. 651
1404b23–25 651
1404b34f. 632
1405a5f. 626
1405a14–28 622
1405a14–34 669
1405b35–1406a6 621
1406a20–32 649
1406b11f. 635
1406b20–1407a18 635
1407a19ff. 603
1407a31–b25 642
1408a10ff. 644
1408a25–34 650, 655
1408a26 650
1408a27–30 530
1408a30–32 528
1408b10–20 644
1408b17–20 509, 552
1410b10–12 636
1410b13–15 636
1410b19 635
1410b20–26 636
1410b21–26 635
1411a2–4 627
1411b11f. 634
1411b22ff. 266, 630, 726
1411b24–12a2 550
1411b32 631
1412a4f. 631
1412a10 638
1412a12f. 634
1412b32–13a23 635
1413a5f. 635
1413b5–12 400

* *Rhetorik an Alexander*
1435a34–b16 604

Sophistische Widerlegungen
165b24–27 715
166b1–9 718

Topik
141b3–14 92
155b5 593

Über den Satz
16a3–8 615
16a16f. 632
16a21f. 605

Über die Bewegung der Lebewesen
700b4–702a1 236
700b–702a 463
701a–702a 105

Über die Seele
403a16ff. 506
403a25–b2 110
403a29ff. 83, 389
412a19–b9 83, 389
414b4f. 236
417a22–b2 277, 382
425b26–426a6 77
426a15–26 75
426a27–b7 214
427a3f. 611
428a3–5 56
431a16f. 61
431b2 61
431b29 78
432a8f. 61
432a12–14 61

Über die Teile der Lebewesen
645a11ff. 281

* *Über Tugenden und Laster*
1250a23–25 457
1250b32–35 450

Über Werden und Vergehen
333b4–7 376

Zweite Analytiken
71b16–72b4 236
71b33–72a5 92
71b33–72a7 285
92b7 632
99b35 78
100b5–12 327

v. Arnim (ed.)

Stoicorum veterum fragmenta (SVF)
Bd. 1, Nr. 58 63
Bd. 1, Nr. 537 XI
Bd. 2, Nr. 53 73
Bd. 2, Nr. 54 63, 73
Bd. 2, Nr. 136–165 610
Bd. 2, Nr. 146 610

Athenaios
Deipnosophistaí
I, 22a 215
XI, 505b 218
XIV, 628 552

Augustinus
De Musica
VI, 8,21 364

Austin (ed.)
Comicorum Graecorum fragmenta
S. 52–83 261

Avicenna 90, 93, 100, 102
Commentary on the Poetics
S. 92 392

Boethius
In De Int. 608

Cicero XII, 53f., 242, 665
Academici libri
I, §§ 40–42 63
De divinatione
I, § 80 552
De finibus
II, §§ 45–49 69
III, § 21 71
De inventione
I, § 27 222
II, 1–3 415
De officiis
I, §§ 11–14 69
I, §§ 93–96 69
De oratore
II, § 194 552
III, 10 641
III, 37 627
III, 57 668
De re publica
IV, 11 257
Lucullus
§§ 19–22 70
§ 79 76
Tusculanae disputationes
IV, § 31 367

Demetrios
Perí hermēneías
227 654

Diehl (ed.)
Anthologia Lyrica Graeca
Solon, Frgm. 21 410

Diels/Kranz (ed.)
Die Fragmente der Vorsokratiker
Damon (Nr. 37) 353
Demokrit (Nr. 68) B 17, B 18 552
Empedokles (Nr. 31) B 35,14f. 718
Gorgias (Nr. 82) B 11, § 9 120, 219, 499
Gorgias (Nr. 82) B 23 120, 410
Xenophanes (Nr. 21) B 11–16 714

Diogenes Laertios 242
III,18 216
III,24 218
III,37 218
VII,49 616
VII,57f. 616
VII,58 604

Dionysios von Halikarnass 70
Opuscula
Bd. 2, S. 373,16–19 211

Euripides 110f., 257, 265f., 331, 367, 439, 446, 532f.,538, 564f., 567ff., 577f., 651, 663, 683, 713f.
Hekabe
484 482
Helena
940f. 210
Herakles 445, 518, 523
Hippolytos 95, 264, 288f., 446, 466ff., 548f., 713
9–57 535
58–87 358
208–211 467
208–231 360
215–231 467
239–249 467
373ff. 467
380–383 467
385–387 467
388–390 467
Ion 432, 572
Iphigenie im Land der Taurer 432, 481f., 515, 517, 542, 548, 555f., 560
579–833 544
795–833 542
1446–1474 535

Iphigenie in Aulis 533, 538
1368–1401 533
Ixion 560
Kresphontes 447, 517
Medea 110f., 265f., 297, 313, 358, 368, 385f., 428, 429f., 469ff., 479f., 515, 523, 531, 534f., 557, 563, 686, 706
20–28 489
72 493
136f. 573
160–167 489
214–266 584, 599
214–270 331
254–266 571
294–298 597
410–445 571
465–519 395
475–515 489
534–538 452
663–823 577
806–943 493
824–845 577
845–865 577
866–975 362f.
869–905 395
906f. 570
976–1001 516, 570
1021–1080 470
1078–1080 470
1081–1115 516, 570
1251–1270 516, 570
1271–1292 570
1279–1292 516
Melanippe 447, 530, 532
Meleagros 447
Orestes 447, 532, 572, 706, 709
Phönizierinnen 565
834–1018 577
1019–1066 577
Sisyphos 565
Troerinnen 569, 682, 702
98–152 239, 240
343–352 523
466–510 239
469–473 694
969–1032 239, 523
1240–1246 694

Gauly u. a. (ed.)
Musa tragica
Nr. 71 228

Herodot 208, 373, 387, 741
Historien
I, 23f. 260
V, 67 261
VII, 166 672

Hippokrates
Epidemien
I, 23 661
Über die heilige Krankheit
Œuvres VI, S. 386ff. 507

Homer 108, 112, 116, 131, 134, 196, 219, 230f., 259, 263, 286, 292ff., 321f., 324, 358, 365, 371, 384, 397, 441, 487f., 550, 563, 622f., 644f., 654, 673f., 677f., 687f., 690, 694ff., 713, 715, 733, 738f., 741
Ilias 239f., 241, 342f., 370, 386, 473f., 522, 531, 536, 564, 582, 625, 663, 679ff., 688, 692f., 703, 727
I, 11 625
I, 50 716
I, 53ff. 199, 288
I, 74–91 288
I, 94 625
I, 203 682
I, 255 649
I, 330–347 288
I, 342f. 355
II, 1ff. 717
II, 110–141 535
II, 155–183 535
II, 169 535
II, 394–785 680
II, 441–785 673
V, 78 625
VI, 58 482
VI, 130ff. 296
IX, 193–221 288
IX, 203 717
IX, 315–355 680
IX, 323 199
IX, 523 679
IX, 644–655 693
X, 84 716
X, 152f. 714
X, 253f. 718
X, 316 717
XI, 599–604 127, 529, 636
XV, 542 630
XVII, 265 646
XVII, 483–607 664

XVIII, 250 355
XVIII, 310–313 694
XX, 233–235 719
XX, 267–272 720
XXI, 592 719
XXII, 131ff. 547, 697
XXII, 205–208 697
XXIII, 328 718
XXIII, 566–611 474
XXIII, 597–611 112
XXIV, 469ff. 199
XXIV, 507–512 499
XXIV, 507–676 288
XXIV, 507ff. 288
XXIV, 602–617 681
Margites 294, 313
Frgm. II 273
Odyssee 310, 313, 368f., 370, 474f., 561, 625, 688, 692f., 721
I, 1ff. 241
I, 13 120, 370
I, 113–143 696
I, 130–134 696
IV, 374 526
V, 82–84 241
V, 490 624
VIII, 485ff. 543
IX, 19ff. 693
IX, 502ff. 693
IX, 515 646
XI, 153 693
XI, 390 693
XI, 471 693
XI, 543 693
XI, 598 630
XII, 392 526
XIII, 70–125 699
XIII, 78–80 699
XIII, 330–333 535
XIV, 214f. 636
XV, 1–300 689
XV, 301–495 689
XVI, 186ff. 693
XVII, 301f. 693
XIX, 215–260 697
XIX, 343–507 369, 541
XIX, 386–478 541
XIX, 474ff. 693
XX, 10–30 475
XX, 259 646
XXI, 207–220 541
XXI, 207ff. 693
XXII, 35ff. 693
XXIII, 205 693
XXIII, 205–210 117
XXIV, 173–210 425
XXIV, 321ff. 693
XXIV, 328–335 541

Horaz XII, 53f., 203, 224, 242, 401, 411, 440, 662
Ars Poetica
99ff. 552
119–124 531
156–178 530
179–188 433
291 468
312–318 530
333–346 220
338 222
408–415 220
Satiren
I, 4,6 308

Hülser (ed.)
Dialektik-Fragmente
Bd. 1, S. 248–259 63
Bd. 1, S. 342–365 63
Bd. 1, Nr. 279–281 65
Bd. 1, Nr. 330 65

Jacoby (ed.)
F GR HIST III B
Nr. 560, Frgm. 6 261

Jamblich
De Mysteriis
I, 11 307

Kannicht (ed.)
TrGF, vol. 5: Euripides
Frgm. 573 499

Koster (ed.)
Scholia in Aristophanem IIA
I 309
II 309, 316
XIb 309
XIb, S. 41 219
XIc 309
XVIIIa 309
XIXa, S. 76 260
XXIV 259

Pseudo-Longin
Vom Erhabenen 53, 203, 401
13,3 218
15,1 552
33,2 441

Lukrez
De rerum natura
II, 1–4 498, 513
IV, 1–25 242, 405
IV, 478ff. 78

Macrobius
Saturnalia
V, 14,1 654

Olympiodor
On Alc. 1
7,10D 217

Ovid
Metamorphosen
VI, 424ff. 543
VIII, 183–235 566

Philoponos
In Cat. (CAG XIII, pars I)
7,7 197
In Anal. Pr. (CAG XIII, pars II)
1,16–4,25 60
30–36 586
In De An. (CAG XV)
296–303 74
496,21–497,11 359
In Phys. (CAG XVI)
zu I, 1 89

Pindar
Epinicia
Olympia I, 25–59 410
Olympia VII, 47 624
Nemea VII, 35–63 410

Platon XIII, 57, 64, 67, 79ff., 90, 106f., 202, 206ff., 211, 217f., 219, 241, 256f., 262f., 266, 279, 282, 358, 388, 405ff., 416, 538, 661f., 688, 694, 697, 722, 734
Charmides
161b–162b 94
Gesetze
653e 284
655d5–656a1 215
658d 729
668b/c 206
669c8ff. 214
700aff. 214
887cff. 206
Ion
533ff. 552
Kratylos
388b13–c1 612
389b–c 83
397c–d 613
409b12–c3 214
Phaidon
97d 322
Phaidros
229c–230a 222
236a 526
241e 214
244ff. 552
264c 128, 366, 674
266–269 659
266d–269d 583
267–268 663
268b–d 660
268c/d 367
268d–269c 367
269–274 221
269b 660
270d 660
271d–272b 660
271d/e 660
272a4–6 661
273d 95
Philebos
32a 280
48a–50b 319
48a5ff. 499
48e 320
49b–c 320
Protagoras
337a1ff. 643
338e6–339d9 643
358a6–359a1 559
Siebter Brief
342d3–343c6 207
Sophistes
228c 320
230b–d 320
247d8–e4 201
248c4–6 201
264a10 631
265b 206

266d 206
Staat
352d–353d 83
352d8–353d12 389
352e–353e 201
377–392 209
377e 206
392–398 209
392cff. 262
393–394 259, 406
394c1–5 268
395c 206
397a 214
398–400 209
398c–403c 353
400b1 353
400d 128
400d/e 221
400d6f. 121, 255, 396, 647
401d 354
402b/c 354
409c4–e2 322
451c 216
455e1f. 539
472c 394
477c1–d6 389
477c6–d5 84
501b/c 394
522c–535a 81
533d 383
533d2 501
562ff. 448
563d 448
585–586 508
595a5 408
596c–598d 209
596d/e 675
599d 206
601b 206
605c 206
605dff. 499
Symposion
223d1–6 322
Theaitet
155d 283
Timaios
64d 280

Platonios [s. Koster, *Scholia in Aristophanem* IIA, I und II]

Plotin
Enneaden
I, 4,10 346
I, 6,1 367
V, 8,1 421
V, 8,1, 32–40 394

Plutarch
De profectibus in virtute
7 561

Priscian
Institutiones grammaticae
139,22 604

Proklos
In Eucl.
195,13 86
In Rem publ.
vol. I, 115–117 718
vol. I, 163 218
vol. I, 199,3f. 201

Quintilian XII, 53, 629, 631, 640
Institutio oratoria
I,5,1 641
I,10,17 216
II,4,2 222
VI,2,32 665
VIII,3,68f. 664
VIII,6,8–17 627

Seneca XII, 53, 242, 247, 265f., 469, 481, 531, 691
De Ira
I,7 482
II,1–3 344

Sextus Empiricus 68, 242
Adversus mathematicos
I, 252 222

Simplikios
In Phys. (CAG IX)
zu I, 1 89
In De An. (CAG XI)
119–126 74

Sophokles 116, 274, 299f., 309f., 331, 367, 519, 561, 568ff., 574, 578f., 663, 683, 691, 713f., 740
Aias 560
346 482
815–865 433

Antigone 515, 571, 599, 650, 684, 691
162–210 331
891–896 364
1220–1222 364
1231ff. 516
Elektra 570
44–50 699
1384 482
König Ödipus 47, 310, 341, 430ff., 480f., 511f., 515, 518, 520f., 535f., 555f., 562, 574ff., 599, 699
8 492
33–40 492
87–146 492, 494
114f. 493
118 493
130f. 493
151–215 499
216–275 562
223–243 95
233–251 492
246–251 431
283–286 575
290 575
333ff. 492
340 495
378ff. 492
380–386 495
387–389 495
387–397 576
463–511 570, 575
483–497 495
513–696 574
649f. 574
658f. 574
660–667 574
689–696 574
716f. 544
726f. 544
771–823 264
800–833 431
815–820 545
834f. 544
834–858 431
848–858 544
859f. 544
924–1046 544
924ff. 431
1047–1085 544
1062f. 495
1076–1079 495
1076–1085 431, 492, 570
1086–1109 431, 479, 571
1121–1185 544
1155–1185 431
1156–1182 376
1171–1185 571
1183–1185 545
1186–1222 571
1329f. 431
1347f. 499
1367f. 500
Ödipus auf Kolonos
960–1013 331
Philoktet 434, 446, 465f., 489ff., 570, 683f., 704
54–122 466
806 491
1318 491
1319f. 491
1344–1347 465
1381 491
1407f. 490
1409–1447 563
1423–1429 465
1445–1447 490
Tereus 542f.
Trachinierinnen 453ff., 517, 556, 686
555–587 454
588f. 571
592f. 571
655–662 571
672–711 455
712–718 455
1123 454
1136 454

Spengel (ed.)
Rhetores Graeci
Bd. 2, S. 455 401

Stephanus
In De Int. (CAG XVIII, pars III) 608

Thomas von Aquin 88, 92f.
In Anal. Post.
Prooemium, § 3 80
In Eth. Nicom.
Nr. 1541 449
Nr. 1552 449
In Metaph.
Nr. 876 626
Nr. 1787f. 94, 237

Theokrit
Eidyllia
II 216
VII, 50f. 468
XIV 216
XV 216

Tractatus Coislinianus (anon.)
305-307, 318f.
V, VI 314

Vergil 311f., 441
Aeneis 676f.
IV,584 624
XI,113 624

Wehrli (ed.)
Die Schule des Aristoteles
Heft IX, Frgm. 38 299

West (ed.)
Iambi et elegi Graeci
Archilochos, Frgm. 120 296

b) zu Texten der Renaissance

Ammirato
Il Dedalione
S. 498 242
S. 501 242
Beni
Disputatio 223
Capriano
Della vera poetica
S. 296f. 247
S. 299–304 53
Carriero
Contra Dante
S. 280f. 242
Castelvetro
Poetica d'Aristotele 477, 685, 708
Bd. 1
S. 11–13 46
S. 13f. 413
S. 44 413
S. 46 223
S. 148 323
S. 148f. 407
S. 220f. 407
S. 227 407
S. 234 323
S. 240f. 323
S. 249–251 379
S. 250 415
S. 289 413
Bd. 2
S. 112 223
Fracastoro
Naugerius
S. 100–102 423
Giacomini
De la purgazione de la tragedia 334, 482, 498, 506
Giraldi Cinzio
Discorso intorno al comporre dei romanzi
S. 76 401, 416
Maggi/Lombardi
Explanationes 54, 497, 530
S. 1–6 53
S. 30 233
S. 39 682
S. 108 233
S. 131 415
S. 175 415
S. 272f. 248
Minturno
De poeta
S. 3 401
S. 25f. 415
S. 39f. 415
S. 106 401
Piccolomini
Annotationi
S. 140 415
Pontano
Actius
IV. 2, S. 332 401
Robortello
Explicationes 54, 93, 222, 409f., 497, 530
S. 2 235, 248, 413
S. 3 55, 235
S. 9f. 235

S. 29 235
S. 30 413
S. 70 413
S. 73 233
S. 83 312
S. 86f. 248, 413
S. 87f. 416
S. 91 415
S. 129–132 451
S. 133 446
Scaliger
Poetices libri septem 219, 226, 530, 677
I,2 223
Sidney
An Apology for Poetry
S. 101 212
S. 159f. 212
Tasso
Discorsi
S. 12 415
S. 74 401
Vettori
Commentarii 46, 54
S. 166f. 248
Viperano
De poetica
S. 47 416

Personenindex*

a) zu Antike und Mittelalter

Agathon 526, 549, 567, 568
Alexander von Aphrodisias 88
al-Farabi 93
Averroes IX, 93, 246, 590
Avicenna 90, 93, 100, 102, 392
[zu diesen dreien insges.:] XIII, 60, 258, 295, 636
Andronikos von Rhodos 48
Archilochos 296, 552
Arion 260f., 299
Ariphrades 646

Bakchylides 214

Chairemon 228
Chionides 261
Chrysipp 70

Damon 257, 353
Demokrit 552
Diogenes aus Seleukeia 70
Diomedes (lat. Grammatiker) 259
Dionysios (Maler) 229, 232
Duns Scotus 90f.

Empedokles 196, 208, 219, 718, 741
Epicharm 261, 303
Epigenes 261
Eukleides 645
Eupolis 308

Glaukon 721
Gorgias 120, 219, 221, 410, 499f.

Hegemon 257
Hermannus Alemannus 92
Hermogenes 401
Hesiod 410
Hippias von Thasos 716, 717
Karkinos 546
Kleanthes XI
Kleophon 257, 641
Krates 303, 309
Kratinos 308, 316

Magnes 261
Menander 308ff., 572

Neoptolemos von Parion 219f.
Nikochares 257

Parmenides 79, 82
Pauson 229, 232
Philodem 220
Philoxenos 257
Phormis 303
Phrynichos 300
Platon, der Komiker 308
Plautus 572, 308
Polybios 676
Polygnot 229, 232, 328f.
Polyidos 543
Porphyrio Pomponius 220
Poseidonios 220f.
Prodikos 643
Protagoras 582, 643

* Zu den im Literaturverzeichnis aufgeführten Autoren der Antike und des Mittelalters (S. 145-150) bzw. der Renaissance (S. 143f.) s. den Stellenindex.

Sappho 741
Solon 260, 410, 740
Sophron 216f.
Sthenelos 641
Susarion 308

Telestes (Tänzer) 215
Terenz 572, 308
Theodektes 555
Theodoros (Schauspieler) 650
Thespis 300

Thukydides 386f.
Timotheos 257

Wilhelm von Moerbeke 92
Wilhelm von Ockham 412

Xenarchos 216
Xenophanes 410, 714

Zeuxis 328f., 415, 706
Zoilos aus Amphipolis 716

b) zur Neuzeit

Addison 441
Adorno 252

Bachofen 296
Baudelaire 629
Baumgarten 104, 224, 250, 350, 418ff., 441, 661
Baur 296
v. Blankenburg 212f.
Blumenberg 48, 51, 629
Boileau 441
Boivin 441
Breitinger 401, 665
Breton 629
Burke 441

Carnap 586
Cervantes 223
Creuzer 296

Deleuze 610
Derrida 87
Descartes 76, 80, 81, 87, 418f., 498, 628f.

Ficino 249
Fleming 629
Foucault 87, 610
Frege 586, 613

Gadamer 356
Goethe 101, 248f., 251, 344, 348, 476f., 478, 481, 500, 513, 647
Gottsched 223, 242, 349, 401, 411, 417, 422, 440

Hamann 629
v. Hartmann 313, 315
Hegel 63, 80, 249, 252f., 317, 652, 653, 728
Herder 226, 242, 425, 629
v. Hofmannsthal 250, 425
Home 420, 653
Horkheimer 252
Husserl 226

Jakobson 226, 227
Jean Paul 629
Jonson 223

Kant 58, 59, 63, 69, 71, 77, 86, 87, 224, 241, 334f., 339, 413, 418, 419, 425f., 628f., 652ff., 662f.

de La Rochefoucauld 652
Landino 249
Leibniz 354, 419, 652
Lenz 253
Lessing 223, 242, 317, 323, 333, 349f., 449, 479, 486, 496, 501, 666
Lukács 510

Mann, Thomas 291, 379
Mendelssohn 61f., 349f., 351
Morhof 223

Nicolai 349f.
Nietzsche 250, 296f., 331

Panofsky 647
Perrault 441
Petrarca 654f.
Pico della Mirandola 62
Pope 441

Rousseau 116f., 629

Scheler 566
Schelling 62, 297, 439
Schiller 71, 121, 333, 482, 578, 646, 652
Schklowski 671
Schlegel, August Wilhelm 226, 305, 331
Schlegel, Friedrich 296, 331
Schleiermacher 655
Schopenhauer 297, 508
Shelley 441
Stevin 81
Sulzer 63

Verlaine 629
Vico 227, 627, 629
Vieta 81

Warburg 647

Winckelmann 647
Wittgenstein 615, 632, 656, 657
Wölfflin 647, 656
Wolff 62, 65, 68, 652
Wordsworth 655

Young 441

Ausführliches Inhaltsverzeichnis

Inhalt V
Vorwort IX
Vorbemerkung zur Übersetzung XV
Zentrale Begriffe XVI
Chronologische Übersicht zur Textgeschichte XVII
Abweichungen vom Text der Ausgabe Rudolf Kassels XXVII

ÜBERSETZUNG 1

Kapitel 1 3
Kapitel 2 4
Kapitel 3 5
Kapitel 4 6
Kapitel 5 8
Kapitel 6 9
Kapitel 7 11
Kapitel 8 13
Kapitel 9 13
Kapitel 10 15
Kapitel 11 15
Kapitel 12 16
Kapitel 13 17
Kapitel 14 19

Kapitel 15 21
Kapitel 16 22
Kapitel 17 23
Kapitel 18 25
Kapitel 19 26
Kapitel 20 27
Kapitel 21 29
Kapitel 22 31
Kapitel 23 33
Kapitel 24 34
Kapitel 25 36
Kapitel 26 40

ERLÄUTERUNGEN 43

EINLEITUNG 45

I. Schwierigkeiten im Zugang zur *Poetik* 45
1. Die *Poetik* in der Kritik der Interpreten seit der Renaissance . . 45
2. Die subjektive Wende der Ästhetik und das Ende der Nachahmungspoetik 48
3. Ein problematischer Vorbegriff: Nachahmung des handelnden Menschen als Nachahmung der Wirklichkeit . . . 50

II. Die geistesgeschichtlichen Bedingungen der ‚Wiederentdeckung' der *Poetik* 53
Die Dominanz hellenistischer Literatur- und Kunstvorstellungen um 1500 53

III. Die Abwendung von Aristoteles in den hellenistischen Schulen und ihre Folgen für das Literaturverständnis 55
1. Die unterschiedliche Bedeutung der Vorstellungskraft für den dichterischen Schaffensprozess im Hellenismus und bei Aristoteles 55

2. Der mediale Charakter der Vorstellung bei Aristoteles, die Formung der Vorstellung durch Wahrnehmung oder Denken . 58
3. Die Zentralstellung der *Phantasia* in den hellenistischen Philosophenschulen, die Folgen für das Kunst- und Literaturverständnis 62
a) ‚Denken ist abstrakt' 64
b) ‚Denken hat keine eigene emotionale und voluntative Kraft' 66
c) ‚Denken ist ohne eigene Inhalte' 67
d) ‚Die Begriffe des Denkens müssen der Wohlbestimmtheit der Dinge entsprechen' 67
e) ‚Nur bewusste Akte sind Denken' 69
f) ‚Nur Anschauung und Gefühl sind realitätshaltig'. 69
g) ‚Das Schöne und das Erhabene als Gegenstand der Kunsterfahrung' 71

IV. Der systematische Ort der Dichtung unter den psychischen Aktivitäten des Menschen bei Aristoteles. 71
Die Aristotelische Analyse der Erkenntnisvermögen als Unterscheidungsvermögen. 73
a) Die Wahrnehmungsvermögen 73
b) Denken als selbständiges Verfügen über die Kriterien des Unterscheidens 79
c) Die begrenzte Erkenntnisleistung der Gegenstandsanschauung bei Aristoteles und ihre Neudeutung als intuitive (d.h. anschauende) Intelligenz im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit 88

V. *Theoria*, *Praxis*, *Poiesis* und die Zuordnung der Dichtung zur *Theoria* bei Aristoteles und in den arabischen *Poetik*-Kommentaren 92
1. Dichten ist kein *Handeln* (*práxis*) und kein *Machen* (*poíēsis*), sondern eine besondere Form der *Erkenntnis* (*theōría*) 92
2. Poetische *Erkenntnis* als konkrete, gefühlsrelevante und formstiftende Erkenntnis 97
3. Die nichtpoetischen Erkenntnisweisen bei Aristoteles 98
4. Die Verfahrensweise der poetischen *Erkenntnis* 99
5. Die Beschränkung des dichterischen Erkenntnisinteresses auf den handelnden Menschen durch Aristoteles 101

6. Was ist eine Handlung nach Aristoteles? 105
a) Handeln auf Grund eines von der Wahrnehmung ausgehenden Begehrens oder Meidens (*epithymía*) 106
b) Handeln auf Grund eines von einem Meinen ausgehenden Sich-Ereiferns für das *Werk* eines Menschen (*thymós*) 106
c) Zum Übergang vom Meinen zum Begreifen bei der Darstellung einer Handlung 109
d) Handelnkönnen aus begreifender Einsicht als Voraussetzung dichterischer Erkenntnis 111
e) Wahrnehmen, Meinen, Begreifen und der Konflikt der von ihnen ausgehenden Handlungsimpulse 112
f) Charakterliche Reife als Bedingung des Handelns 115

VI. *Mimesis* einer Handlung: konkrete Verwirklichung des allgemeinen Könnens eines Charakters 117

VII. ‚*Mythos*': Mimesis einer vollständig ausgeführten Handlung als Inbegriff des Dichterischen 119
1. Disposition und Stil einer Dichtung sind unmittelbares Produkt des *Mythos*, nicht eines Zusammenwirkens von Inhalt und Form 119
2. Die Unterscheidung der Dichtungsarten nach dem Charakter der Handelnden durch Aristoteles 122
3. Tragisches Handeln: Scheitern auf Grund einer *Hamartia* . . . 123
4. Die tragischen Gefühle und ihre *Katharsis* 124

VIII. Kurze Zusammenfassung: Die Ableitung der Dichtung aus einer anthropologischen Reflexion auf die Vermögen des Menschen 126

Argumentationsgang und Inhalt der *Poetik* 128
Bemerkungen zum Aufbau und zur Benutzung des Kommentars . . 135

Literaturverzeichnis 139

Ausgaben der *Poetik* 139
Übersetzungen der *Poetik* 140
Deutsche Übersetzungen 140
Englische Übersetzungen 140

Französische Übersetzungen 141
Italienische Übersetzungen 141
Spanische Übersetzungen 141
Lateinische Übersetzung von 1278 141
Mittelarabische Übersetzung des 10. Jhdts. 142
Kommentare zur *Poetik* 142
Moderne Kommentare 142
Kommentare der Renaissance 143
Weitere zur Erklärung der *Poetik* zitierte Texte der Renaissance . . 143
Mittelalterliche arabische Kommentare 144
Bibliographien zur *Poetik*. 144
Weitere Primärliteratur 145
Texte der Antike und des Mittelalters 145
Texte der Neuzeit 150
Sekundärliteratur 154

KOMMENTAR 193

Kapitel 1

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 195
§ 1 Das Darstellungsziel der ganzen Abhandlung (47a8–13) . . . 195
§ 2 Dichtung als eine Form der *Nachahmung* (47a13–18) 195
§ 3 Die Medien literarischer *Nachahmung* (47a18–28) 196
§ 4 Die formale Gestaltung des Mediums ist keine hinreichende Bedingung von Dichtung (47a28–b23) 196
§ 5 Zur Mischung der Medien in bestimmten Dichtungsarten (47b23–29) 196
B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 197
Zu § 1: Das Darstellungsziel der ganzen Abhandlung (47a8–13) . . 197
Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte 202
a) Die *Poetik* ist keine abstrakte Regelpoetik 202
b) Die Aristotelische *Poetik* ist weder nur normativ noch nur deskriptiv 203
c) Aristoteles definiert Literatur nicht von ihrer (Gefühls-)Wirkung her 203
Zu § 2: Dichtung als eine Form der *Nachahmung* (47a13–18) . . . 204
Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte 208

a) Der *Mimesis*-Begriff 208
b) Zur Übersetzung von ‚*Mimesis*‘ 209
Zu § 3: Die Medien literarischer *Nachahmung* (47a18–28) 213
Zu § 4: Die formale Gestaltung des Mediums ist keine hinreichende Bedingung von Dichtung (47a28–b23) 215
Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte 219
Die Verwendung mehrerer Medien schafft keine neue Dichtungsart (47b20–23) 228
Zu § 5: Zur Mischung der Medien in bestimmten Dichtungsarten (47b23–29) 228

Kapitel 2

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 229
§ 1 Gegenstand von Literatur ist der Mensch in seinen unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten (48a1–6) 229
§ 2 Die Unterschiede unter den Handlungsmöglichkeiten des Menschen konstituieren einen Gattungsunterschied unter den Künsten (48a7–18) 229

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 230
Zu § 1: Gegenstand von Literatur ist der Mensch in seinen unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten (48a1–6) . . . 230
Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte 232
a) Weshalb geht Aristoteles ohne Begründung davon aus, Kunst und Literatur hätten nur einen Gegenstand: handelnde Menschen? . 233
b) Zur Kritik an der Vermischung von Moral und Ästhetik durch Aristoteles 241
c) Weshalb spricht Aristoteles von *Nachahmung*, wenn er es zugleich für möglich erklärt, man könne Menschen nicht nur so darstellen, wie sie wirklich sind, sondern auch besser oder schlechter? . . . 246
Zu § 2: Die Unterschiede unter den Handlungsmöglichkeiten des Menschen konstituieren einen Gattungsunterschied unter den Künsten (48a7–18) 248

KAPITEL 3

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 258
§ 1 Die drei Modi der *Nachahmung von Handlung* im Medium der Sprache (48a19–25) 258
§ 2 Aus den Kombinationsmöglichkeiten der Medien, Gegenstände und Modi der *Nachahmung* ergeben sich die verschiedenen Arten der Dichtung (48a25–28) 259
§ 3 Historische Anmerkung zur ‚Erfindung' von Tragödie und Komödie (48a28–b3) 260
B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 262
Zu § 1: Die drei Modi der *Nachahmung von Handlung* im Medium der Sprache (48a19–25) 262
Zu § 2: Aus den Kombinationsmöglichkeiten der Medien, Gegenstände und Modi der *Nachahmung* ergeben sich die verschiedenen Arten der Dichtung (48a25–28) . . 267

KAPITEL 4

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 268
§ 1 Die Befähigung zum Erkennen durch Nachahmung und die Freude an dieser Erkenntnisform als ‚Ursachen' von Kunst und Literatur (48b4–19) 268
§ 2 Die Differenzierung der literarischen Gattungen nach den Charakteren der Dichter (48b20–49a9) 270
§ 3 Historische Anmerkungen zur Entwicklung der Tragödie (49a9–31) 273
B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 274
Zu § 1: Die Befähigung zum Erkennen durch Nachahmung und die Freude an dieser Erkenntnisform als ‚Ursachen' von Kunst und Literatur (48b4–19) 274
1. Natur und natürliche Entwicklung nach Aristoteles . . . 275
2. Ist der Erkenntnisgewinn durch Dichtung nach Aristoteles gering und Dichtung ein Erkennen ohne Gefühle? 278
3. Das Vergnügen am Erkennen um seiner selbst willen als die eigentliche anthropologische Bedingung von Literatur 281

Zu § 2: Die Differenzierung der literarischen Gattungen nach den Charakteren der Dichter (48b20–49a9) 283
1. Dichtung beginnt mit dem *für uns Früheren* 283
2. Der Charakter des Dichters bestimmt sein Darstellungsinteresse und seine Darstellungsfähigkeit . . . 286
3. Homer als Vorbild für die nachepische Dichtungsentwicklung 292
Zu § 3: Historische Anmerkungen zur Entwicklung der Tragödie (49a9–31) 294

Kapitel 5

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels. 302
§ 1 Definition und Vorgeschichte der Komödie (49a32–b9) 302
§ 2 Vorläufige Abgrenzung des Epos gegenüber der Tragödie (49b9–20) 303
B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 304
Zu § 1: Definition und Vorgeschichte der Komödie (49a32–b9) . . 304
1. Aristotelische und nacharistotelische Quellen zur verlorenen Theorie der Komödie in der *Poetik*. 304
2. Auswertung und Beurteilung der Quellen, Forschungsprobleme. 305
3. Die Unterscheidung einer alten und einer neuen Komödie durch Aristoteles 307
4. Mögliche Grundzüge der Aristotelischen Theorie der Komödie 315
Zu § 2: Vorläufige Abgrenzung des Epos gegenüber der Tragödie (49b9–20) 321

Kapitel 6

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels. 324
§ 1 Die Definition der Tragödie (49b21–31). 325
§ 2 Beschreibung der wesentlichen Bauelemente der Tragödie (49b31–50a12) 236
§ 3 Die unterschiedliche Bedeutung der Funktionselemente für die Qualität einer Tragödie (50a12–b20) 328

1. Vorrang der Handlungskomposition vor der charakterlichen Motivierung 328
2. und 3. Motivierung der *Handlung* im *Charakter* 329
4. *Sprachgestaltung* (*léxis*) 331
5. *Lieddichtung*. 331
6. *Aufführung* 332

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 332

Zu § 1: Die Definition der Tragödie (49b21–31) 332

Exkurs zur *Katharsis* I 333

a) Aristoteles und die Trennung von Denken, Fühlen, Wollen seit dem 18. Jahrhundert 334
b) Denken als Unterscheiden 335
c) Zum Zusammenhang von Erkennen, Lust und Handeln 336
d) Zur Bildbarkeit der Gefühle. 339
e) Bildung der Gefühle durch Epos und Tragödie 340
f) Folgen für das Verständnis von Literatur 342
g) Vorzüge der Aristotelischen Theorie 344

Zu § 2: Beschreibung der wesentlichen Bauelemente der Tragödie (49b31–50a12) 348

1. Zur Wirkung der Musik in der Dichtung 348
2. *Ḗthos* und *diánoia* als Teile des Charakters (49b36–50a3, 50b8–12). 354

Kapitel 7

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels. 361

§ 1 Bedingungen der *Ganzheit* einer *Handlung* (50b21–34). . . . 362
§ 2 Der für eine *Handlung* erforderliche *Umfang* (50b34–51a15) . 363

Kapitel 8

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels. 365

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 365

Zu § 1: Nachahmung der Wirklichkeit ist kein Maß für die Einheit und Form einer Dichtung (51a16–29) 365
Zu § 2: *Handlung* als Formprinzip der Dichtung (51a30–35) . . . 370

Kapitel 9

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels. 372

§ 1 Das zentrale Formprinzip der Dichtung (51a36–b11) 372
§ 2 *Mögliches* und *Wirkliches* in Komödie und Tragödie (51b11–32) 373
§ 3 Die schwerste Verletzung des Formprinzips der Dichtung und der Hauptgrund, warum es von den Dichtern verletzt wird (51b33–52a1) 374
§ 4 Die effektivste Form einer tragischen Handlungsdarstellung (52a1–11). 375

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 376

Zu § 1: Das zentrale Formprinzip der Dichtung (51a36–b11) . . . 376
1. Vorläufige Bestimmung des Gegenstands der Dichtung . . 376
2. Probleme der Übersetzung von 1451b8f. 377
3. *Charakter* als etwas *Mögliches* und *Allgemeines*. 381
4. *Charakter* und *Handlung* 384
5. Allgemeines und Einzelnes in Dichtung und Geschichtsschreibung 387
6. Warum befriedigt die Darstellung individuellen Handelns ein allgemeines Erkenntnisinteresse? 389
7. Vom *Charakter* geprägtes *Handeln* als Formprinzip der Dichtung – ein platonisches Erbe in der Aristotelischen Dichtungstheorie. 392

Zu § 2: *Mögliches* und *Wirkliches* in Komödie und Tragödie (51b11–32) 397
Zu § 3: Die schwerste Verletzung des Formprinzips der Dichtung und der Hauptgrund, warum es von den Dichtern verletzt wird (51b33–52a1) 399
Zu § 4: Die effektivste Form einer tragischen Handlungsdarstellung (52a1–11) 401

Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte: Das neunte Kapitel und seine Bedeutung für die Poetik der Neuzeit 405

Kapitel 10

A. Inhalt des Kapitels 426

Kapitel 11

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 429

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 429

Zu § 1: *Peripetie* (52a22–29) 429

Zu § 2: *Wiedererkennung* (52a29–b8) 431

Zu § 3: *Pathos* (52b9–13) 432

Kapitel 12

A. Inhalt des Kapitels 433

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 435

Kapitel 13

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 435

§ 1 *Die im Sinn der Kunst optimale Handlungskomposition* (52b28–53a23) 437

§ 2 Warum ist die vom breiten Publikum favorisierte Handlungsanlage *im Sinn der Kunst* nicht optimal? (53a23–39) 438

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 439

Zu § 1: *Die im Sinn der Kunst optimale Handlungskomposition* (52b28–53a23) 439

Der Bereich der *tragischen Verfehlung* zwischen Tugend und Verbrechen 443

a) Der sittliche Vollkommene (*epieikḗs*) 444

b) Der sittlich Verkommene (*mochthērós, ponērós*) 446

c) Die tragische Verfehlung (*hamartía*) 450

α) Unwissenheit und Unfreiwilligkeit beim Handeln 450

β) Ein Beispiel: Deianeira in den *Trachinierinnen* 453

γ) *Hamartia* und *Unbeherrschtheit* (*akrasía*) 455

d) Wie kommt eine *tragische Verfehlung* zustande? 458
α) Ein Wissen, das man besitzt, muss auch gebraucht werden . . . 458
β) Übergang vom Wissen zur Tat: ein ‚logischer' Akt? 460
γ) Psychische Bedingungen der Möglichkeit des *Scheiterns* 464
δ) Beispiele des *Scheiterns* menschlichen *Handelns* in der Tragödie 465
ε) Differenziertheit der Aristotelischen Position: Gefühlskonflikt statt Kampf zwischen Einsicht und Leidenschaft 469
ζ) Vorzug der Aristotelischen Position: Einheit der Vernunft . . . 473
η) Beispiel: Antilochos – Menelaos 473
θ) Beispiel: Odysseus 474

Exkurs zur *Katharsis* II – Wie führt *tragisches Handeln* zu *Mitleid* und *Furcht* beim Zuschauer? 476

a) Erregung von *Furcht* und *Mitleid* als ‚*Werk*' der Tragödie 476
b) Abhängigkeit der tragischen Gefühle von der *tragischen Handlung* 477
c) Angemessenes Mitempfinden als *Katharsis* 478
d) Keine Identifikation des Zuschauers mit dem tragischen Helden . . 479
e) Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Motive des *tragischen Handelns* 480
f) *Mitleid* und *Furcht* in *Rhetorik*, *Ethik*, *Poetik* 483
g) *Katharsis* als Kultur des Gefühls 486
α) Die Rationalität der Gefühle 486
β) Beispiel: Sophokles, *Philoktet* 489
γ) Der Handlungsverlauf im ganzen, nicht das Ende allein bewirkt *Mitleid* und *Furcht* 491
δ) Die Konzentration auf die Gründe des *Scheiterns* bewirkt eine Kultivierung der Gefühle 492
ε) *Katharsis* als intellektueller Vorgang 496
ζ) Einwände gegen die ‚intellektualistische' Katharsisdeutung . . . 496
η) Die emotionale Katharsisdeutung 497
θ) Probleme der ‚emotionalen' Katharsisdeutung 498
ι) Der Aristotelische Ansatz: die kultivierte Lust als direkter Ausdruck einer konkreten Erkenntnisweise 500
κ) *Katharsis* in der *Politik* 502

Kapitel 14

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels. 511
§ 1 *Mitleid* und *Furcht* müssen aus der *Handlung* selbst kommen (53b1–14) 511
§ 2 In welcher Beziehung müssen Menschen zueinander stehen, damit man *Furcht* und *Mitleid* empfindet, wenn sie sich ein Unglück zufügen? (53b14–22) 512

§ 3 Das Verhältnis von *Handeln* und *Wissen* und die vier möglichen tragischen Handlungsverläufe (53b22–37) 514
§ 4 Die Bedeutung der unterschiedlichen tragischen Handlungsverläufe für die Entstehung von *Furcht* und *Mitleid* (53b37–54a9) 516
§ 5 Anmerkung zur Wahl der Stoffe durch die griechischen Tragiker (54a9–15) 518

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 518
Zu § 1: *Mitleid* und *Furcht* müssen aus der *Handlung* selbst kommen (53b1–14) 518
Zu § 2: In welcher Beziehung müssen Menschen zueinander stehen, damit man *Furcht* und *Mitleid* empfindet, wenn sie sich ein Unglück zufügen? (53b14–22). 522
Zu § 3: Das Verhältnis von *Handeln* und *Wissen* und die vier möglichen tragischen Handlungsverläufe (53b22–37) . . . 525

KAPITEL 15

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels. 527
§ 1 Ein *Charakter* muss *gut*, *angemessen*, *ähnlich* und *sich selbst gleich* sein, wenn sein Scheitern als *wahrscheinlich* oder *notwendig* erfahren werden soll (54a16–28) 528
1. Der Charakter soll *gut* und *brauchbar* sein 528
Exkurs: Wie stellt man Charakter dar? 528
2. Das Handeln muss zum Charakter *passen* 529
3. Der Charakter soll *Ähnlichkeit* mit dem der Zuschauer *haben* 530
4. Der Charakter soll *sich selbst gleich bleiben*. 531
§ 2 Beispiele von Charakterdarstellungen, die eine tragische Wirkung verfehlen (54a28–33) 532
§ 3 Auch bei der Charakterdarstellung muss der Zusammenhang zwischen der Beschaffenheit des Handelnden und seinem Reden und Tun *wahrscheinlich* oder *notwendig* sein (54a33–b8) 534
§ 4 Der Dichter als guter Portraitmaler (54b8–18). 536

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 537
Zu § 1,1.: Der Charakter soll *gut* und *brauchbar* sein (54a16–22) . 538

Kapitel 16

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels. 540

§ 1 *Wiedererkennung* aus Zeichen (54b19–30) 541

§ 2 *Wiedererkennung* durch bloßes Behaupten nach dem Willen des Dichters (54b30–37) 542

§ 3 *Wiedererkennung* durch Erinnerung (54b37–55a4) 543

§ 4 *Wiedererkennung* durch einen Schluss oder Fehlschluss (55a4–16) 543

§ 5 *Wiedererkennung*, die sich aus der Handlung selbst heraus ergibt (55a16–21) 544

Kapitel 17

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 546

§ 1 Die *Handlung* muss anschaulich vorgestellt und mitempfunden werden (55a22–34) 546

1. Die Rolle von Anschauung und Vorstellung (55a22–29) . . 546

2. Der Dichter soll die dargestellten Gefühle selbst mitempfinden (55a29–34) 547

§ 2 Vom Rohentwurf zur Detailgestaltung einer *Handlung* (55a34–b15) 548

§ 3 Der Umfang der Einzelszene im Drama und im Epos (55b15–23) 549

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 550

Zu § 1,1.: Die Rolle von Anschauung und Vorstellung (55a22–29) 550

Zu § 1,2.: Der Dichter soll die dargestellten Gefühle selbst mitempfinden (55a29–34) 551

Kapitel 18

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 554

§ 1 Was ist die *Verwicklung* (*désis*) und die *Lösung* (*lýsis*) einer tragischen *Handlung*? (55b24–32) 554

§ 2 *Mythos*, *Pathos*, Darstellung von *Charakter* oder *Denkweise* und die vier Formen der Tragödie (55b32–56a10) 554

§ 3 Das Epos als Einheit aus vielen *Handlungen*, die Tragödie als Einheit einer *Handlung* (56a10–25) 554
§ 4 Der Chor als in die *Handlung* integrierter Mitspieler (56a25–32) 555

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 555
Zu § 1: Was ist die *Verwicklung* und *Lösung* einer *Handlung*? (55b24–32) 555
Zu § 2: *Mythos*, *Pathos*, Darstellung von *Charakter* oder *Denkweise* und die vier Formen der Tragödie (55b32–56a10) 557
1. Warum folgt auf die Erklärung von *Verwicklung* und *Lösung* die Unterscheidung von vier Tragödienarten?. 557
2. Forschungsprobleme 558
3. Sacherklärung 559
4. Die beste Form des Handlungsaufbaus: die Verbindung aller funktionalen Bauelemente 561
5. Zum Verhältnis von *Verwicklung* und *Lösung* (56a9f.) . . . 562
Zu § 3: Das Epos als Einheit aus vielen *Handlungen*, die Tragödie als Einheit einer *Handlung* (56a10–25) 563
Tragisches *Handeln* und die *Wahrscheinlichkeit* des *Unwahrscheinlichen* (56a23–25) 566
Zu § 4: Der Chor als in die *Handlung* integrierter Mitspieler (56a25–32) 568
1. Warum hat die Tragödie einen Chor? 571
2. Wird Aristoteles dem ‚lyrischen‘ Charakter der Chorpartien gerecht? 573
3. Ein kurzer Blick auf die Chöre bei Euripides 577
4. Die Chöre in der Interpretationsgeschichte 578

Schlussbemerkung zur Stellung der Kapitel 15–18 im Ganzen der *Poetik* 580

Kapitel 19

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 581
§ 1 Die Aufgabe der *Denkweise* bei der *Handlungskomposition* (56a33–b8) 581
§ 2 Für die *sprachliche Gestaltung* einer Dichtung hat die Kenntnis der Satzarten keine große Bedeutung (56b8–19) 582

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 583
Zu § 1: Die Aufgabe der *Denkweise* bei der *Handlungskomposition* (56a33–b8) 583
Exkurs zur Logik und ihrer Gliederung bei Aristoteles 586

KAPITEL 20

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 600
§ 1 *Buchstabe* (56b22–34) 601
§ 2 *Silbe* (56b34–38) 602
§ 3 *Verbindungspartikel* (*sýndesmos*, *coniunctio*) (56b38–57a6) . . 603
§ 4 *Gliederungspartikel* (*árthron*, *articulus*) (57a6–10). 604
§ 5 *Nomen*, *Verbum* und deren Flexionsformen (57a10–23). . . . 605
§ 6 *Phrase* und *Satz* (57a23–30). 607

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 608
Exkurs zur Sprachtheorie in der Stoa und im Aristotelismus . 609
Zu §§ 3 und 4: *Verbindungs-* und *Gliederungspartikel* (56b38–57a10) 618

KAPITEL 21

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 620
§ 1 *Einfache* und aus Wörtern *zusammengesetzte* Wörter (57a31–b1) 621
§ 2 *Normaler Sprachgebrauch*, *Glosse* und *Schmuck* (57b1–6) 622
§ 3 Die *Metapher* (57b6–33) 623
§ 4 *Dichterische Neuschöpfungen* (57b33–35) 624
§ 5 *Worterweiterungen*, *Wortverkürzungen* oder *-veränderungen* (57b35–58a7). 625
§ 6 Bezeichnungen der Geschlechter der Nomina (58a8–17) . . . 625

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 625
Zu §§ 1 und 2: Wortarten und ihr Gebrauch (57a31–b6) 625
Zu § 3: Die *Metapher* (57b6–33) 626

1. Die Bildlichkeit macht die *Metapher* nicht zur *Metapher* . . 630
2. Die Aristotelische Metapherntheorie ist keine Substitutionstheorie 631
3. Die *Metapher* ist Resultat eines komplexen Erkenntnisvorgangs und enthält dessen Inhalte unausdrücklich in sich 634
4. Die *Metapher* im System der Rhetorik 639

KAPITEL 22

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 640
§ 1 Die *gewohnte* Ausdrucksweise und ihre Probleme (58a18–21) . 641
§ 2 Die *verfremdete* Sprache und ihre Probleme (58a21–31) . . . 642
§ 3 Der *beste Sprachstil* als Mischung aus gewohnter und ungewohnter Ausdrucksweise (58a31–59a4) 643
§ 4 Der *beste Sprachstil* bedient sich einer (seinen Gegenständen) *angemessenen* und *metaphorischen* Ausdrucksweise (59a4–8) . 643
§ 5 Die zu den verschiedenen Dichtungsarten passende Ausdrucksweise (59a8–14) 644

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 645
Zu § 3: Der *beste Sprachstil* als Mischung aus gewohnter und ungewohnter Ausdrucksweise (58a31–59a4) 645
Zu §§ 1–5: Stil und Ausdrucksweise bei Aristoteles (58a18–59a14) 646
Deutungsprobleme aus der Rezeptionsgeschichte 651
a) Nachahmungspoetik und Genieästhetik: die ‚neue' Subjektivität . 651
b) Die Formalisierung des Stilbegriffs und die Verlagerung der Form in die Oberfläche des Erscheinenden 654
c) Potenz und Akt: zur Trennung der inneren Form von der Weise des Ausdrucks bei Aristoteles 658
d) Stil als konkrete ‚Ausarbeitung' des ‚Allgemeinen' eines Charakters 660
e) Die Leistung der *Ausdrucksweise* (*léxis*) für die Darstellung von Stil 668

Kapitel 23

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 672
§ 1 Die (historische) Wirklichkeit und die Handlungsdarstellung im Epos (59a17–30) 672
§ 2 Homer als Vorbild einer *einheitlichen Handlungsgestaltung* (59a30–37) 673
§ 3 Die Dichter des ‚Kyklos' als Gegenbild zu Homer (59a37–b7) . 674

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 674
Zu § 1: Die (historische) Wirklichkeit und die Handlungsdarstellung im Epos (59a17–30) 674
Zu § 2: Homer als Vorbild einer *einheitlichen Handlungsgestaltung* (59a30–37) 679
Zu § 3: Die Dichter des ‚Kyklos' als Gegenbild zu Homer (59a37–b7) 680
Genügen die griechischen Tragödien der von Aristoteles geforderten *Einheit der Handlung*? 682

Kapitel 24

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 687
§ 1 Die Bauformen des Epos, ihre Vollendung durch Homer (59b8–16) 687
§ 2 Grenzen und Bedeutung des Umfangs eines Epos (59b17–31) . 688
§ 3 Das zu einer epischen Darstellung passende Versmaß (59b31–60a5) 689
§ 4 Die beste Darstellungsweise im Epos ist *mimetisch* (60a5–11) . 690
§ 5 Die Steigerung der Aufmerksamkeit durch das *Wunderbare* und *Unlogische* im Epos (60a11–b2) 690
§ 6 Besondere Anforderungen an den Stil im Epos (60b2–5) . . . 691

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 692
Zu § 1: Die Bauformen des Epos, ihre Vollendung durch Homer (59b8–16) 692
Zu § 4: Die beste Darstellungsweise im Epos ist *mimetisch* (60a5–11) 694
Zu § 5: Die Steigerung der Aufmerksamkeit durch das *Wunderbare* und *Unlogische* im Epos (60a11–b2) 697

KAPITEL 25

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 700
§ 1 Methodischer Ausgangspunkt der Bewertung von Dichtung (60b6–15) 701
§ 2 Spezielle Beurteilungskriterien der Dichtung (60b15–61b9) . . 703
Der Grundunterschied zwischen *dichtungsimmanenten* und *akzidentellen* Fehlern (60b15–22) 703
1. *Fehler im Sinn der Kunst*: *Unmögliches* darstellen (60b22–32) . 703
a) Erstes Verteidigungsverfahren: Das *Unmögliche* unterstützt die Darstellung des *Handlungsziels* (60b22–29) 703
b) Zweites Verteidigungsverfahren: Nachweis, dass der Fehler nicht in der Handlungsdarstellung liegt (60b29–32) 703
2. Verteidigungsverfahren gegen *akzidentelle* Kunstfehler (60b32–61b9) 704
a)–c) Verteidigungsverfahren gegen den Vorwurf einer nicht wirklichkeitsgetreuen Darstellung (60b32–61a4) 704
d) Verteidigungsverfahren gegen moralische Vorwürfe (61a4–9) . 704
e)–i) Verteidigungsverfahren bei Missverständnissen der poetischen Sprache (61a9–31) 705
j) Verteidigungsverfahren gegen den Anschein von Widersprüchen (61a31–b9) 705
§ 3 Legitime Formen der Verteidigung und legitime Formen der Kritik (61b9–21) 706
§ 4 Zusammenfassung (61b22–25) 707

B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 707
Zu § 1: Methodischer Ausgangspunkt der Bewertung von Dichtung (60b6–15) 707
Zu § 2: Spezielle Beurteilungskriterien der Dichtung (60b15–61b9) 710
zu: Der Grundunterschied zwischen *dichtungsimmanenten* und *akzidentellen* Fehlern (60b15–22) 710
zu 1.: *Fehler im Sinn der Kunst*: *Unmögliches* darstellen (60b22–32). 711
zu a): Erstes Verteidigungsverfahren: Das *Unmögliche* unterstützt die Darstellung des *Handlungsziels* (60b22–29) 711
zu b): Zweites Verteidigungsverfahren: Nachweis, dass der Fehler nicht in der Handlungsdarstellung liegt (60b29–32) . . . 712
zu 2.: Verteidigungsverfahren gegen *akzidentelle* Kunstfehler (60b32–61b9). 713

zu a)–c): Verteidigungsverfahren gegen den Vorwurf einer nicht wirklichkeitsgetreuen Darstellung (60b32–61a4) 713
zu d): Verteidigungsverfahren gegen moralische Vorwürfe (61a4–9) . 715
zu e)–i): Verteidigungsverfahren bei Missverständnissen der poetischen Sprache (61a9–31) 715
Beispiele für Lösungen durch Beachtung, dass ein Ausdruck eine Glosse ist 716
Beispiele für Lösungen durch Beachtung, dass ein Ausdruck eine Metapher ist 717
Beispiele für Lösungen durch Beachtung der Prosodie 717
Beispiele für Lösungen durch Beachtung von Zweideutigkeiten im Satzbau und in Wörtern 718
Beispiele für Lösungen durch Beachtung des Sprachgebrauchs . 719
zu j): Verteidigungsverfahren gegen den Anschein von Widersprüchen (61a31–b9) 719
Beispiel für die Auflösung von Widersprüchen durch Prüfung der Mehrdeutigkeiten in der Sprache 720
Beispiel für die Fehlkonstruktion von Widersprüchen aus Vorurteilen 720
Zu § 3: Legitime Formen der Verteidigung und legitime Formen der Kritik (61b9–21) 722

Kapitel 26

A. Gliederung und Zielsetzung des Kapitels 723
§ 1 ‚Problem‘: Die Tragödie steht wegen ihres *performativen* Charakters unter dem Epos (61b26–62a4) 724
§ 2 Das *Performative* (*kínēsis*, ‚*action*‘) gehört nicht spezifisch zur Dichtung (62a5–14) 724
§ 3 Die Gründe für den höheren Rang der Tragödie (62a14–b15) . 725
1. Der Anteil des *Musikalischen* und *Performativen* in der Tragödie steigert den ästhetischen Genuss (62a14–17). . . . 725
2. Die Tragödie hat den Vorzug der klaren *Überschaubarkeit* (62a17f.) 725
3. Die Tragödie kann eine vollendete *Handlung* bei geringerem Umfang darstellen (62a18–b3) 726
4. Die Tragödie hat eine einheitlichere *Handlungs*komposition (62b3–11) 726
5. Abschließendes Urteil (62b11–15) 727
§ 4 Schlussbemerkung (62b16–19) 727
B. Einzelerklärung und Forschungsprobleme 728

Zu § 1: ‚Problem': Die Tragödie steht wegen ihres *performativen* Charakters unter dem Epos (61b26–62a4) 729
Zu § 2: Das *Performative* gehört nicht spezifisch zur Dichtung (62a5–14) 729
Zu § 3: Die Gründe für den höheren Rang der Tragödie (62a14–b15) 730
zu 1.: Der Anteil des *Musikalischen* und *Performativen* in der Tragödie steigert den ästhetischen Genuss (62a14–17) . . 730
zu 3.: Die Tragödie kann eine vollendete *Handlung* bei geringerem Umfang darstellen (62a18–b3) 732
zu 4.: Die Tragödie hat eine einheitlichere *Handlungs*komposition (62b3–11) 733
Zu § 4: Schlussbemerkung (62b16–19) 733
Warum hält Aristoteles ‚noch' eine ‚Wesensbestimmung' der Dichtung für möglich? 734
Wie legitim ist Aristoteles' Anspruch, die Arten der Dichtung hinreichend unterschieden zu haben? 737

ANHANG 743

Stellenindex 751
a) zu Texten der Antike und des Mittelalters 751
b) zu Texten der Renaissance 764

Personenindex 766
a) zu Antike und Mittelalter 766
b) zur Neuzeit 767

Ausführliches Inhaltsverzeichnis 769

ERRATA 790

a) Redaktionelles 790
b) Formale Versehen 791

Errata

a) Redaktionelles (fehlende Literaturangaben s. zu S. 155, 157, 188)

S. XX, Eintrag »16. Jh.«, drittletzte Z., lies: »letzte bedeutende italienische«
S. XXII, letzte Z., lies: »S. 762f. und S. 764f.«
S. 47, letzte Z., lies: »vor der *Rhetorik*«
S. 54, Anm. 15, streiche: »2006,«
S. 88, unmittelbar vor dem letzten Abs., lies: »eine Umdeutung, die die Rezeption der hellenistischen Vorstellungsphilosophien in der frühen Neuzeit wesentlich vorbereitete.«
S. 103, Anm., lies: »S. o. S. 52, Anm. 12.«
S. 155, vor Eintrag »Auerbach« ergänze: »Asper, M.: *Onomata allotria*. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos, Stuttgart 1997 (Hermes Einzelschriften 75).«
S. 156, Eintrag »Bernays«, lies: »Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, eingeleitet v. K. Gründer, Breslau 1858. Repr. Hildesheim/New York 1970.«
S. 157, nach Eintrag »Brandt« ergänze: »Brandt, R.: Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte, Köln 2000.«
S. 169, 1. Eintrag »Janko«, lies: »London 1984; ^{2}2002.«
S. 172, 1. Eintrag »Lanza«, lies: »N. S. 13«
S. 188, vor Eintrag »Thiel« ergänze: »Thiel, R.: Chor und tragische Handlung im ‚Agamemnon' des Aischylos, Stuttgart 1993 (Beiträge zur Altertumskunde 35).«
S. 220, 1. Abs., letzte Z., lies: »Janko 2001«
S. 279, vorletzter Abs., fünftletzte Z., lies: »(s. Brandt 2000, S. 46ff., v. a. S. 53–59)«
S. 404, 6. Z. von unten, lies: »dass Mitys' Mörder«
S. 413, 1. Abs., 3. Z., lies: »war es allerdings, das«
S. 579, vorletzte Zeile, lies: »Kranz 1933, Thiel 1993.«
S. 623, 5. Z. von unten, lies: »‚Abschöpfen' und ‚Abschneiden'«
S. 655, vorletzter Abs., letzte Z., lies: »Böhme 1985«
S. 655, letzter Abs., 3. Z., lies: »Eco 1969«
S. 695, 3. Abs. 4. Z., lies: »Auerbach 1946«

b) Formale Versehen

S. X, 6. Z. von unten, lies: »‚Nachahmung der Natur'«
S. XI, 1.–3. Z.: das Zitat kursiv!
S. XXV, 2. Abs., 5. Z., lies: »Auslassungen« und »*sauts*«
S. 27, 2. Abs., 3. Z., lies: »Mitleid oder Furcht«
S. 77, Z. 11: kein Komma nach »funktionierenden«
S. 129, 3. Abs., 1. Z.: »Poetik« kursiv!
S. 175, 2. Eintrag »Morpurgo-Tagliabue«, lies: »Rom 1967«
S. 215, vorletzter Abs., drittletzte Zeile, lies: »entwerfen wollte«
S. 238, 7. Z. von unten, lies: »neuzeitlich-modernen«
S. 261, 1. Abs., 1. Z.: Komma nach »zu sein«
S. 261, 12. Z. von unten: Komma statt Klammer nach »123«
S. 305, 9. Z., lies: »byzantinischen«
S. 306, 10. Z., lies: »und zwar offenkundig nicht«
S. 372, Abs. »1)«, letzte Z., lies: »er gibt«
S. 436, 1. Abs., 1. Z., lies: »Damit hat Aristoteles die«
S. 454, letzte Z., lies: »dass sie sich hat betören lassen«
S. 504, 3. Abs., vorletzte Z., lies: »Muße«
S. 505, Z. 2f., lies: »von der Anstrengung der«
S. 526, 1. Z., lies: »Kapitel 9«
S. 574, vorletzter Abs., Z. 3f.: das Zitat kursiv!
S. 586, 2. Abs., letzte Z.: schließende Klammer nach »30–36«
S. 590, 11. Z. von unten: Komma nach »Zusammenklang?'«
S. 607, 11. Z. von unten: kein Komma nach »‚Kleon läuft'«
S. 615, 5. Z. von unten: schließende Klammer nach »§ 1)«
S. 640, letzte Z., lies: »zum Ausdruck bringt.«
S. 677, 2. Abs., 3. Z., lies: »*Diós*«
S. 678, 3. Z., lies: »in den Kampf«
S. 679, 1. Abs., vorletzte Z., lies: »In diesem Willen«
S. 688, 1. Abs., 5. Z., lies: »der (Haupt-)Personen«
S. 696, 5. Z. von unten, lies: »ob dieser«
S. 729, vorletzte Z.: Komma nach »preisgibt'«
S. 731, 2. Abs., 2. Z., lies: »Passage«